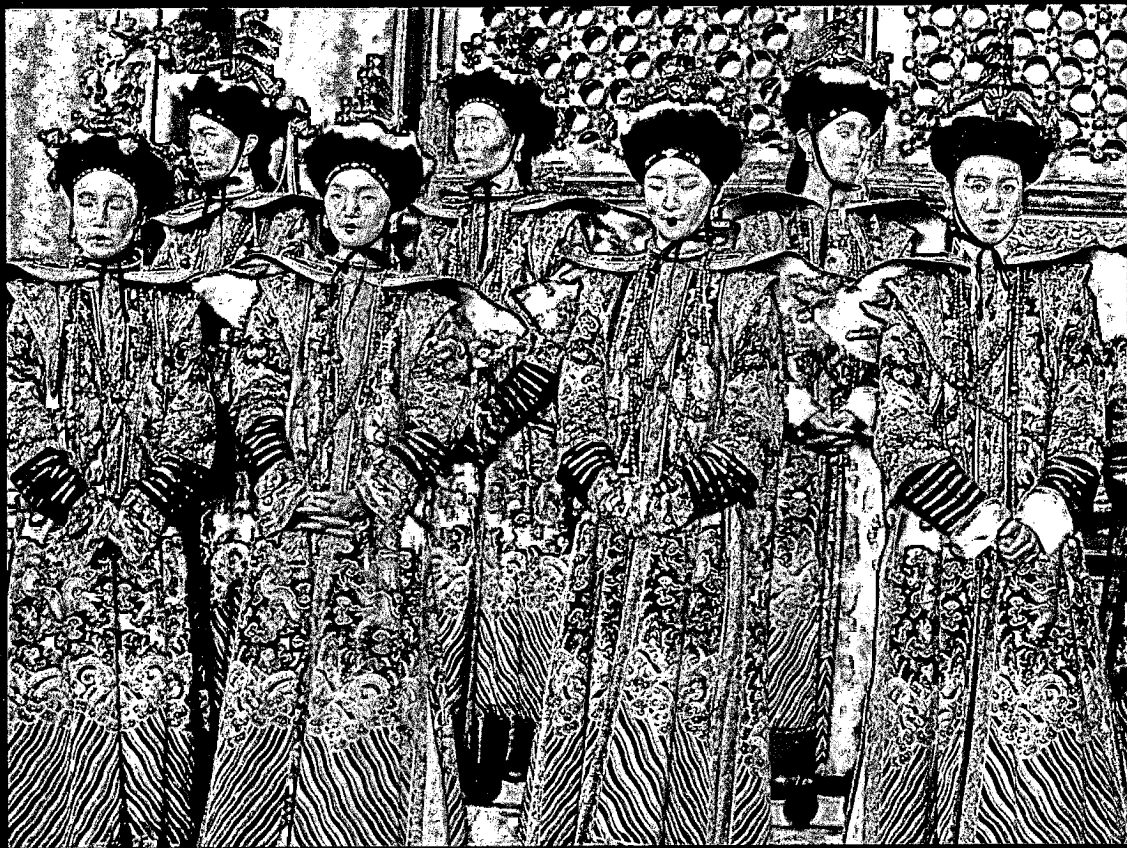
Rivista del Centro Sperimentale di Cinematografia

Bianco e Nero
Trimestrale
L. 8.000 (...)

Dossier Rossellini
Mascagni-Oxilia: Rapsodia satanica
Carlo Bernari a tu per tu con la tv
Il punto sull'alta definizione

N. III

1987

RIVISTA DEL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI RAI

SOMMARIO

DOSSIER ROSSELLINI

Quando la critica si divise

Pietro Pintus

«Quando l'ho conosciuto, a Parigi nel 1955, Rossellini era completamente scoraggiato: aveva appena terminato in Germania *La paura* (o *Non credo più all'amore*, 1954) da Stefan Zweig e pensava seriamente di abbandonare il cinema: tutti i suoi film da *L'amore* (1948) in poi erano stati dei fallimenti commerciali e fallimenti agli occhi della critica italiana. L'ammirazione che i giovani critici francesi riservavano ai suoi ultimi film — e precisamente ai più 'maledetti': *Stromboli terra di Dio* (1949), *Francesco giullare di Dio* (1950), *Viaggio in Italia* (1953) — fu per lui un conforto. Che un gruppo di giovani giornalisti con ambizioni di regia lo avessero scelto, proprio lui, come maestro, spezzò la sua solitudine e risvegliò il suo immenso entusiasmo [...]. Siamo forse in errore, noi che amiamo Rossellini e lo ammiriamo, se pensiamo che ha ragione a filmare i conflitti di coppia, le capriole francescane e le scimmie del Bengala come se fossero combattimenti per le strade, 'attualità', 'attualità' di tutti i tempi?». Ciò che scriveva nel 1963 François Truffaut[1] individua con esattezza un dato storico e formula un giudizio estetico: la nascita della Nouvelle Vague con Rossellini gran patron e padre spirituale del movimento e l'oggettivismo da documentario di attualità che i critici-cineasti dei «Cahiers» scoprirono in *tutti* i film di Rossellini, in particolare in *Francesco*, nella tetralogia bergmaniana, in *India*.
Senza presumere di ricostruire l'itinerario di una 'fortuna critica' che risulta spesso affidata alle mode, alle infatuazioni totalizzanti e ad altrettanto categoriche denegazioni, pare giusto interrogarsi — anche sulla scorta di studi recenti sull'opera di Rossellini — sui percorsi e sugli esiti di un'attenzione critica che ha subìto molte oscillazioni e che ancora comunque partecipa delle appropriazioni

[1] François Truffaut, *I film della mia vita*, Marsilio, 1978.

◁ **Roberto Rossellini (Foto di Osvaldo Restaldi)**

idolatriche, e dei rifiuti silenziosi, a modo loro eloquentissimi. Più passano gli anni — e sono ormai dieci dalla sua scomparsa — e più ci si rende conto di quanto peso abbiano avuto, nel bene e nel male, la sua anomalia, la sua atipicità, il suo fare cinema e il rifiutarlo, la sua fiducia nell'uomo e il suo pessimismo di fondo, la sua vita privata (complicata e avventurosa) e la sua saggezza socratica dispiegata nell'approdo e poi nel lungo cammino televisivo.
Se i segni del suo magistero sono ancora oggi riscontrabili nell'opera di cineasti di diversa radice culturale, da Rohmer a Wenders, dai Taviani a Bertolucci, da Cassavetes a Oshima, sul piano saggistico, nonostante i contributi di questi ultimi anni, si avverte la necessità di una monografia davvero esauriente che nella sua globalità illumini i vari aspetti di un'attività multiforme: basti pensare, come ricordava Stefano Roncoroni al convegno di Sanremo[2], che nella sua biografia c'è un buco perlomeno di dodici anni (che precedono la sua entrata nel mondo del cinema) e che l'archivio è ancora tutto da compulsare. L'anno in cui Truffaut incontra a Parigi Rossellini, il 1955, è l'anno della grande divisione di campo. André Bazin scrive a Guido Aristarco una lunga lettera-saggio[3] nella quale, di fronte ai giudizi severi del critico italiano — «Lei scopre la sua 'involuzione', sensibile già in *Germania anno zero*, decisiva a partire da *Stromboli* e dai *Fioretti*, catastrofica con *Europa '51* e *Viaggio in Italia*» — non solo ribadisce l'autenticità del neorealismo rosselliniano in film come *Francesco giullare di Dio* e *Viaggio in Italia* ma dichiara: «Fra tutti i registi italiani quello che mi sembra abbia spinto più lontano l'estetica del neorealismo è Rossellini», aggiungendo: «Non v'è nulla in lui di letterario e di poetico, e, se si vuole, non v'è neppure nulla di 'bello' nel senso piacevole della parola: egli non mette in scena che dei fatti».
Sempre nello stesso anno la *Lettre sur Rossellini* di Jacques Rivette sul numero 46 dei «Cahiers du cinéma» nell'individuare in *Viaggio in Italia* un capolavoro del cinema contemporaneo («questo film apre una breccia dentro la quale tutto il cinema deve passare se non vuole morire», «al suo apparire tutti i film di colpo sono invecchiati di dieci anni»), giudica Rossellini il cineasta più moderno e mette in circolo una frase lapidaria che avrà molta fortuna: «Rossellini non dimostra, mostra». (Dirà il regista, nel 1974: «In una parola, io ho cercato — ci sono riuscito? — di fare immagini e non illustrazioni. Di mostrare e non di dimostrare. Non ti sembra la giusta posizione, la giusta morale?»).

---

[2] *Roberto Rossellini - Il cinema, la televisione, la storia, la critica* (Sanremo, 16-23 settembre 1978); Atti del convegno, a cura di Edoardo Bruno, pubblicati nel 1980.
[3] André Bazin, *Difesa di Rossellini*, «Cinema nuovo», n. 65, 1955.

Ingrid Bergman in *Stromboli*

Anche se l'ostracismo di «Cinema nuovo» al Rossellini che si rivolge a temi intimistici e 'spirituali', e che perciò in qualche modo traligna da una presunta ortodossia neorealistica, rappresentò una posizione estremistico-calvinista nell'ambito della sinistra, è indubbio che il Rossellini posteriore alla trilogia della guerra seminò tra la critica — tranne poche eccezioni, e spesso con alternanza di giudizi difformi di film in film tra i non oppositori — molto sconcerto a destra e a manca, parecchia irritazione e bruschi voltafaccia da chi si sentiva tradito. Il misconoscimento del Rossellini di quegli anni — dirà Guido Fink: «Rossellini è stato la grande gaffe della critica italiana» —, e l'interrogarsi sulle ragioni di quell'abbandono e di quel rifiuto emergono via via negli anni, soprattutto nel corso di tre manifestazioni: un seminario nel 1969 a Pisa dedicato al regista, il convegno di Pesaro del 1974 sul neorealismo e quello del 1978 a Sanremo, cui si è accennato, indetto a un anno dalla morte. (In occasione del decennale la Mostra di Pesaro ne ha celebrato la scomparsa con una retrospettiva completa dei suoi film e un convegno internazionale).
Alberto Farassino, a Sanremo, nella sua relazione *I rapporti con la critica*[4], rifacendosi ai giudizi discordi che accolsero in Italia *Roma città aperta* formula un'ipotesi abbastanza ardita, che cioè in fondo Rossellini è stato accettato ma non amato in quanto non proveniva

---

[4] Atti del convegno, op. cit.

dal gruppo «Cinema»: «*Roma città aperta* veniva giudicato, quasi concordemente, debole nella sceneggiatura, ed è importante ricordare a questo proposito che il progetto neorealista così come si era configurato nelle pagine di "Cinema" era il progetto di un cinema fortemente letterario, un cinema fondato sulla letteratura nazionale come rimarrà quello di Visconti, o comunque nobilitato dalla sceneggiatura più che dalla regia, potendo la messa in scena risolversi in ciò che veniva spregiativamente definito 'calligrafismo'. Certo non era questo il caso del film di Rossellini, per cui alcune recensioni parlarono di 'confusione', di squilibri tra la prima e la seconda parte, giungendo a suggerire qualche taglio risanatore».

Farassino aggiungeva: «In quale misura la critica 'impose' a Rossellini il suo ritorno, con *Il generale della Rovere*, alle tematiche resistenziali e 'neorealiste' che gli aveva rimproverato di avere abbandonato e che considerava le sole a lui adeguate? Domanda legittima se è vero che il filone resistenziale del cinema italiano degli anni 1959-1963, che ebbe appunto nel *Della Rovere* il suo film prototipo, fu un fenomeno in gran parte promosso dalla critica e assai poco richiesto dal pubblico, che semmai ne richiese la sua successiva contaminazione con la commedia di costume». Non è esatto affermare che il 'filone resistenziale' fu promosso dalla critica: in realtà era il paese che faticosamente cambiava, si usciva dalla palude e dal grigiore degli anni del centrismo per avviarsi al centrosinistra; il colpo di coda del fascismo lo si avrà con l'avventura tambroniana del luglio del 1960. I due film premiati a Venezia nel 1959, *La grande guerra* e *Il generale della Rovere*, non nascevano da imposizioni della critica ma dal bisogno fisiologico del nostro cinema, dopo anni di afasia e di apatia, di raccontare l'Italia, di riprendere un discorso interrotto. Tutti i film sul fascismo e l'antifascismo di quegli anni nascono dall'*air du temps*: dalla presunzione persino che un cinema tematicamente orientato in senso progressista e civile potesse essere anche remunerativo al botteghino, magari pigiando il pedale della caricatura a buon mercato e del divertimento (si pensi a *Il federale*, *La marcia su Roma*, ecc.).

Adriano Aprà — cui va il merito di avere fatto emergere, di Rossellini, taluni aspetti importanti rispetto soprattutto all'ultima stagione, quella televisiva — è anch'egli molto duro con la critica. Intervenendo al seminario di Pisa del 1959 (molto 'sessantottesco', ma ricco di spunti e di osservazioni stimolanti) dichiarava[5]: «La critica italiana, nella sua quasi totalità, ha sempre detto che Rossellini è un regista solo libero (contrapponendogli, per esempio,

[5] *Dibattito su Rossellini*, a cura di Gianni Menon, Partisan, 1972 (il seminario di Pisa è dell'aprile 1969).

un Visconti tutto rigore); e per lo più l'aggettivo stava per cialtrone, che gira 'bene' solo quello che più gli interessa in un film e il resto no, perché gliene importa poco». E più drasticamente: «Nel rapporto tra l'opera di Rossellini e la critica italiana si può agevolmente trovare la prova sicura del fatto che la critica italiana è profondamente, obiettivamente reazionaria. Il solo guaio è che questa critica aveva in tasca la tessera del Pci. Era una critica che amava le classificazioni e, in testa a tutto, il reale. Solo che per questi signori reale vuol dire già noto, già conosciuto, cioè la negazione di ciò che si può conoscere. La posizione è di chi sta fermo e vuole toccare con mano: la negazione dell'atteggiamento di chi vuole uscire a scoprire quello che non sa». Nel riandare a quegli anni sarà comunque opportuno mettere in luce che non fu la sola critica marxista, nel suo complesso, a sottovalutare il Rossellini intimistico.

«La crisi del suo primo poeta»

Scriveva Giulio Cesare Castello[6]: «All'evoluzione del neorealismo, ora in direzione storicistica ora in direzione zavattiniana, ha fatto riscontro la crisi del suo primo poeta: Rossellini. Il secondo episodio de *L'amore*, intitolato "Il miracolo", *Stromboli terra di Dio*, *Francesco giullare di Dio*, *Europa '51*, *Viaggio in Italia*, insieme con alcune opere minori, come *La macchina ammazzacattivi*, *Dov'è la libertà!?*, *La paura*, hanno segnato le tappe di un cammino coerente dal punto di vista dell'ispirazione, ma delusivo quanto a risultati espressivi». E Mario Gromo su «La Stampa»[7] non esitava a stroncare, lui così equilibrato, sia *Stromboli* sia *Europa '51* e a osservare, a proposito di *Francesco*, risultato agli occhi del critico sostanzialmente deludente: «Doveva nascerne una commozione primitiva e profonda, una emozione ineffabilmente cristiana, che si sarebbe a tutti imposta; e invece si sono prediletti toni un po' troppo semplici e semplicistici, di una letizia così corrente da apparire talvolta spensierata. C'è, sotto queste tònache, un pizzico di goliardia dogmatica; e un pizzico di più o meno evangelico scoutismo».
A sostegno di un intervento degno di interesse — fuori dal territorio della critica marxista —, cioè di un giudizio dato non per partito preso e che perciò per uno stesso autore può essere, a seconda del film, positivo o negativo, citeremo due recensioni di Ennio Flaiano[8]. Sono entrambe del 1950 e si riferiscono a *Stromboli* e a *Francesco giullare di Dio*. Del primo film Flaiano scrive: «La forza di *Strombo-*

---

[6] Giulio Cesare Castello, *Il cinema neorealistico italiano*, Rai, 1956.
[7] Mario Gromo, *Film visti*, Edizioni di Bianco e Nero, 1957.
[8] Ennio Flaiano, *Lettere d'amore al cinema*, Rizzoli, 1978.

li, di questo film unico e irripetibile, è nella sua straordinaria economia narrativa, nella descrizione dei luoghi e dei personaggi che non risultano contaminati di letteratura e di estetismo, non seguono cioè le sorti di una sceneggiatura fatta in città, ma quelle di un'idea lungamente meditata e risolta sul posto in immagini, in episodi che esprimono la loro drammaticità dall'interno e sui quali mai grava l'ombra del compiacimento, del mestiere, e nemmeno la preoccupazione di piacere al pubblico. *Stromboli*, vogliamo dire, è uno di quei pochi film che ci fanno capire, per contrasto (e la stessa impressione ce la dette *Monsieur Verdoux*), come la menzogna sia l'ispiratrice abituale del cinema».

Con una severità senza attenuanti Flaiano rende conto più tardi del film su san Francesco: «Come molti artisti nostrani, Roberto Rossellini soffre di realtà. Il suo ultimo film, *Francesco, giullare di Dio*, è certo un tentativo di adeguarsi alla realtà dell'Anno Santo e forse di superarla artisticamente spostando gli sforzi sul piano della fede. Qui ogni manifestazione si sottrae alla critica, poiché le agiografie valgono per la loro carica edificante, che non deve essere necessariamente poetica. La pittura degli ex voto e le vite dei santi stampate a Foligno, ricche di aneddoti, possono interessarci per la loro semplicità, a patto che siano sincere, dunque come gentile fenomeno di costume e di arte popolare. I guai cominciano quando alla semplicità ci si vuole arrivare attraverso l'estetismo, quando all'artigiano e al fedele subentra l'Artista, forse senza fede ma comunque deciso a proclamarla».

Il vero torto della critica italiana (ma è giusto parlare di torto? Una intera generazione che usciva dal fascismo si ritrovava, in casa, un cinema che sembrava davvero poter cambiare il mondo) fu di non rendersi conto della unitarietà del cinema rosselliniano, che insomma il suo spiritualismo era già ben presente nella 'trilogia della guerra' e ancora più indietro in quell'altra trilogia (*La nave bianca*, *Un pilota ritorna*, *L'uomo dalla croce*) sulla quale per molto tempo si credette opportuno sorvolare. Anche Flaiano, pur così acuto, sbagliava: perché non si poteva riconoscere, a parte il resto, l'onestà intellettuale di Rossellini in *Stromboli* e negargliela, tacciandolo di mistificazione, per il *Francesco*. Se esiste una aneddotica che mette in luce la disponibilità 'cialtronesca' (cui faceva riferimento Aprà parlando della critica) di Rossellini, sono meno noti i riferimenti alla sua intransigenza nel lavoro, alla fermezza nelle scelte, al rifiuto netto opposto a offerte che non lo interessavano.

Michel Serceau, in un suo recente saggio su Rossellini[9], ha intervistato Jean-Dominique de La Rochefoucauld che collaborò col regi-

---

[9] Michel Serceau, *Roberto Rossellini*, Les Editions du Cerf, 1986.

San Francesco giullare di Dio

sta dal 1968 (*Atti degli Apostoli*) al 1973 (*Cartesius*). «La scelta di attori poco noti» chiede Serceau «o che comunque non avevano alle spalle una carriera cinematografica, era deliberata?». «Completamente» è la risposta. «Si trattava per lui di svegliare la curiosità dello spettatore e non di nutrire il suo immaginario. La sua rottura con lo spettacolo, con le leggi del cinema classico era totale. Voleva i suoi attori e sapeva rifiutare quelli che la produzione intendeva imporgli. Aveva la forza di carattere di non più transigere quando erano in gioco questioni essenziali per il suo progetto e la sua arte. Non c'è altra spiegazione per l'abbandono di *Caligola*: gli Stati Uniti esigevano che prendesse Dustin Hoffman. Ha fermamente rifiutato e ha preferito non fare il film». E Vittorio Bonicelli, che era a quel tempo responsabile delle produzioni cinematografiche della prima rete della Rai (e che aveva collaborato in prima persona a *Gli atti degli Apostoli*), ha ricordato poco dopo la morte di Rossellini[10] di avergli offerto pochi mesi prima di realizzare un film di due ore per la Rai, non certo a basso costo, ma che fosse comunque di fiction, *La certosa di Parma*: «La risposta è no. Un no fermo, grave, stupito — il no di chi è obbligato, nel momento in cui lo formula, a chiedersi perché gli sia stata chiesta quella tal cosa, proprio da quelle tali persone che dovrebbero sapere bene che...».

---

10 «Rivista del cinematografo», n. 7-8, 1977.

È indubbio che fu in modo rilevante la critica francese, finendo col privilegiare soprattutto il Rossellini più *maudit* — le opere che in patria avevano creato maggiore imbarazzo e ripulse — a stabilire la linea di una continuità, di un discorso cinematografico non solo ininterrotto ma in progress. Attorno agli inizi dei Sessanta anche in Italia talune voci (Tinazzi, Verdone, Morandini, Mida, Aprà, Bruno, Baldelli) perseguono l'obiettivo di una sistemazione unitaria dell'opera di Rossellini: da angolazioni diverse, in un arco di valutazioni differenti, il tentativo è quello di sottrarre Rossellini alla guerriglia delle basse polemiche e di seguirne, nel bene e nel male, il cammino di autore.

«Una lezione stilistica»

Dirà in modo esemplare Tommaso Chiaretti, in un profilo del 1965 scritto per una pubblicazione del Sngci[11], dopo avere invitato a mettere definitivamente al bando «le parabole ascendenti e discendenti»: «Quello da cui ci si deve guardare [...] è la tentazione di legare l'analisi dell'opera di Rossellini a una pura e semplice operazione di ricerca tematica: per questa via si scoprirà, non paradossalmente ma assurdamente, che *Viaggio in Italia* sarebbe opera minore perché più privata, e che *Il generale della Rovere* conterebbe soprattutto perché con esso il regista si mostra tornato ai temi dei suoi primi film. Il pericolo di una critica di contenuti è sempre vivo, e non solo nei riguardi di Rossellini: ma per questo regista, che effettivamente alterna l'esposizione di soggetti addirittura reboanti a evidenti proposte di dissoluzione completa della storia e del contenuto apparente, il pericolo è ancora più grave [...]. La sua è stata, e resta, una lezione stilistica, che si è attuata in una lunga serie di proposte di linguaggio, talvolta bizzarre, talvolta ingenue, spesso geniali, in accenni appena sussurrati, o in esplosioni eccessive (come può essere l'uso del pancinor in *Era notte a Roma*); in intuizioni premonitrici di un modo di fare il cinema che poi sarà speso come moneta corrente da molti, oppure in pure insofferenze del modo tradizionale. In poche parole la lezione reale di Rossellini, quella che i giovani della *nouvelle vague* con intelligenza hanno appreso e magari non sempre elaborato, non riguarda per nulla i suoi temi, o i suoi cosiddetti interessi culturali, bensì esclusivamente la libertà espressiva: quella che spinge non tanto a scegliere delle storie quanto piuttosto a raccontare l'una o l'altra storia, oppure più semplicemente nessuna storia, in un certo modo; e soprattutto che sia un modo diverso dal precedente: niente affatto

---

[11] Tommaso Chiaretti, *Roberto Rossellini* in *Vent'anni di cinema italiano (1945-1965)*, Roma, 1965.

Roberto Rossellini e Giovanna Ralli sul set di *Era notte a Roma*

per snobistico desiderio di una novità a ogni costo, sebbene per fertile aspirazione alla ricerca, alla sperimentazione». E Chiaretti poteva concludere: «E perciò non diremo più "il regista di *Roma città aperta*", ma bensì il regista di un'opera davvero interamente aperta, di una poesia ininterrotta, colma di oscurità e di lacune e di depressioni, ma soprattutto ricca di improvvise sconcertanti illuminazioni. Le quali forse non nascevano dalla ragione e dalla cultura, direttamente, bensì dal processo intimo e spesso non cosciente della creazione: e che attraverso questo processo sono divenute elemento di linguaggio razionalmente costituito, di cultura».
L'itinerario più proficuo della critica rosselliniana è stato contrassegnato dallo sforzo di dimenticare, o di mettere in margine o da parte i contenuti (e quali contenuti, spesso!) per cercare di fare emergere la specificità del linguaggio. Chiaretti parlava di illuminazione e altrettanto aveva fatto Giorgio Tinazzi[12] in un suo saggio del 1960 riferendosi a *Viaggio in Italia* («un modo di raccontare per intuizioni, per illuminazioni»). Ma la matrice di tali individuazioni, e di altri tentativi di definizione di uno stile che sembrava, nella sua apparente neutralità, sfuggire invece a ogni definizione, fu quasi certamente lo sguardo acuto posato da André Bazin (e poi dai suoi amici dei «Cahiers») sul cinema più contrastato di Rossellini

---

[12] Mario Verdone e Giorgio Tinazzi, *Roberto Rossellini*. Quaderno del Centro cinematografico degli studenti dell'Università di Padova, 1960.

nel quale scopriva il risultato espressivo di una scelta né logica né psicologica, ma ontologica, «autentico suggello del reale». Per il critico francese la grandezza e singolarità di quel cinema era di restituire, senza manipolazioni, interventi letterari e narcisismi, un'immagine globale della realtà: l'Italia percorsa dal Sud al Nord tra le rovine della guerra, l'universo di frate Francesco e dei suoi compagni, l'eredità tragica del nazismo, la crisi della coppia, specchio della crisi della società. In tal senso Truffaut avrebbe potuto parlare di una continua «attualità» filmata dal regista, reportage dei fatti del mondo ma anche delle cose dell'anima. D'altra parte la rinuncia programmatica di Rossellini a ogni preziosità formale («Non mi piace e non mi è mai piaciuta la 'bella inquadratura'. Se per sbaglio faccio una bella inquadratura la taglio. È un paradosso, ma è così»), la sua conclamata fiducia nella verità intrinseca che le cose sono in grado di trasmettere («La realtà è lì, perché manipolarla?»), il suo ripudio di ogni mediazione letteraria (e quando questa mediazione c'è stata i risultati sono apparsi negativi), tutto questo assecondava una analisi, di forte suggestione, nella quale — di certo involontariamente — si assegnava al regista anche una sorta di capacità medianica di captazione rabdomantica della verità, un ruolo in qualche modo ineffabile e divinatorio.

Su una linea in cui la visione metafisica e spiritualista di Bazin finisce con l'assumere derivazioni interpretative magico-mistiche è un recente scritto introduttivo di Alain Bergala, dei «Cahiers»[13], a una antologia di pagine rosselliniane che già nel titolo, *Il cinema rivelato*, enuncia le intenzioni del percorso. Non ci si trova di fronte, comunque — come pure è accaduto, e non solo per il caso Rossellini — a enfatizzazioni e deliri esegetici. Anzi, talune pagine sono una disamina pungente di alcuni nodi e contraddizioni tipicamente rosselliniani. Come quello che l'autore definisce il «trapianto», «l'innesto» apparentemente impossibile tra «il padre del neorealismo e la più celebre diva hollywoodiana». Bergala a questo proposito ricorda una ormai leggendaria frase di Rohmer, «Il genio di Rossellini è la sua mancanza d'immaginazione», aggiungendo: «Rossellini, dal momento in cui si trova cinematograficamente 'ingombrato' da Ingrid Bergman, non va a cercare molto lontano il soggetto dei quattro grandi film che girerà con lei: è la loro stessa situazione che si contenterà di mettere in scena, la storia della loro coppia eterogenea. Rossellini è stato senza dubbio il primo cineasta persuaso che in ogni caso, qualsiasi cosa si faccia, quale che sia la

---

[13] *Le cinéma révélé* (*Ecrits de Roberto Rossellini*), a cura e con prefazione di Alain Bergala, «Cahiers du cinéma», 1984.

Ingrid Bergman in *Viaggio in Italia*

volontà d'inventare una storia, un film è sempre il documentario del proprio modo di girare».

Bergala osserva poi che nei film con la Bergman (ma ciò non vale per *La paura*) la genialità di Rossellini è stata di introdurre tra l'uomo e la donna delle sue coppie un terzo termine, sostitutivo del terzo elemento del classico triangolo: «L'isola vulcanica di *Stromboli* come impatto assoluto del senso, immagine solidificata del caos originale, la cosa in sé la meno assimilabile della coscienza. Le statue e i monumenti napoletani di *Viaggio in Italia*, cioè il passato e la cultura solidificati, divenuti resti, rifiuti, cliché. Le ideologie in *Europa '51*, anch'esse in via di fossilizzazione». Ma questo elemento, anziché funzionare come «buon conduttore di tensioni e conflitti in seno alla coppia», assume le proprietà di un isolante: «Il terzo termine rosselliniano isola l'uomo e la donna nella loro solitudine morale, e talvolta metafisica, di fronte al mondo, di fronte a una realtà che diventa loro estranea, che non è più la stessa per l'uno e per l'altra, e che sono condannati ad affrontare sulla propria pelle».

Molto meno condivisibile, proprio perché si tratta di una interpretazione esoterica che assegna persino allo spettatore un ruolo di compartecipazione miracolistica, un suo provvidenziale stato di grazia, è quanto scrive Alain Bergala riflettendo sul famoso e discusso finale di *Viaggio in Italia*, finale davvero aperto per antonomasia e che si iscrive tra le grandi pagine del cinema

moderno: «Il personaggio rosselliniano è toccato dalla grazia nel momento in cui meno se lo aspetta. La grazia colpisce all'improvviso e alla cieca. La prova più evidente è il finale di *Viaggio in Italia*: l'uomo e la donna sono come riverberati, sbalorditi, per un puro caso di contiguità, dal miracolo che ha luogo accanto a loro e che non hanno nemmeno visto, non più d'altra parte di quanto lo abbia visto lo spettatore. Il miracolo opera per contagio: i personaggi sono toccati da una grazia che non puntava su di loro direttamente, se così si può dire. E ugualmente lo spettatore, in sala, sarà toccato (o no, è il rischio corso da Rossellini) — dal momento che il film si rifiuta di essere programmatico — da questo contagio della grazia [...]. Lo spettatore del film di Rossellini è abbandonato a se stesso e se non è toccato dal contagio della grazia che colpisce sullo schermo, davanti a lui ma non per lui, rischia di passare completamente a lato del film senza toccarlo».

Decisamente più convincente (perché privo di ogni fascinazione irrazionalistica), al termine di una analisi di *Viaggio in Italia* ricca di osservazioni intelligenti e soprattutto equilibrate, l'interpretazione che Michel Serceau[14] dà della celebre scena conclusiva di uno dei film più amati in Francia e che certamente costituisce uno dei vertici di quell'arte della spogliazione, dell'ablazione, caratteristica del migliore Rossellini. Il libro di Serceau nel suo complesso si presenta come un contributo importante alla conoscenza di un autore spesso altrettanto misconosciuto quanto esaltato indiscriminatamente; e a giusto titolo Serceau può ricordare che mentre si pubblicano sempre nuovi libri su Hitchcock e su Lang, su Wenders e su Herzog, l'editoria cinematografica francese non ha proposto niente di nuovo su Rossellini dal 1963, anno in cui fu dato alle stampe il volume di "Cinéma d'aujourd'hui", che era peraltro il testo di Mario Verdone, cioè una traduzione.

Concludendo su *Viaggio in Italia* e sulla sequenza che vede Katherine e Alex uscire dalla macchina come assediata dalla folla, Michel Serceau avverte: «Che non si equivochi, però. Il carattere religioso della processione e il panico che s'impadronisce dell'eroina non sono in rapporto diretto. Non c'è nemmeno, tra i due fatti, una correlazione simbolica; non siamo (molto meno ancora che alla fine di *Stromboli*) nel territorio e nell'ordine del miracolo. Katherine cerca di resistere all'impeto di una folla che non comprende [...] agli effetti di un miracolo che peraltro la camera non esalta particolarmente. L'abbraccio della coppia, che avviene risalendo la folla e contro questo movimento, non è l'inverso, l'inverso di tutte quelle immagini che Katherine aveva visto sino a quel momento nelle strade di Napoli? È malgrado la sua cultura, quindi, e a

---

[14] Micheal Serceau, *Roberto Rossellini*, op. cit.

ribaltamento dell'immagine che la coppia ha dell'Italia, che essa è portata a ritrovarsi. Né metamorfosi spirituale, né accesso — come dire? — alla carne, ma uno smarrimento che apre all'improvviso l'uno all'altro due esseri che sino allora avevano cercato di dimenticarsi». Vale la pena infine di rilevare che le due parole-chiave che a partire dal '55 abbiamo ritrovato nella critica rosselliniana, intuizione e illuminazione, tornano puntualmente nello studio di Serceau, ad apertura di libro e con finalità programmatiche: infatti l'autore si propone, piuttosto che l'esame dei singoli film, di procedere con una serie di «illuminazioni che, concernendo ogni volta un insieme o una successione di titoli, sono destinate a mostrare come, al di là delle rotture apparenti, Rossellini non ha cessato di approfondire le intuizioni e i tentativi delle sue prime opere».

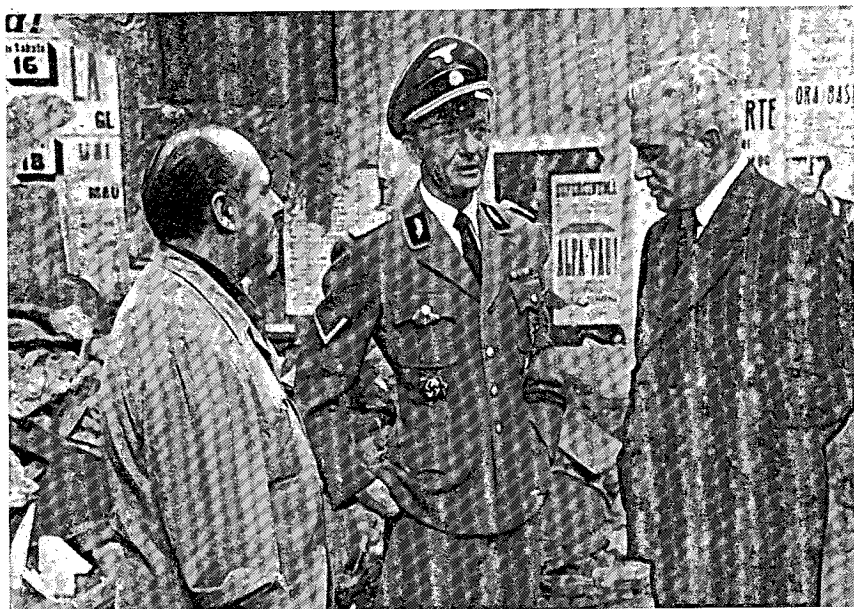
«La continuità della sua opera»

Ad accrescere comunque le difficoltà da parte della critica di rintracciare l'unitarietà del discorso rosselliniano attraverso fasi, esperienze e sollecitazioni diverse, dovevano intervenire nei primi anni Sessanta il suo distacco dal cinema e la conseguente scelta televisiva. Michel Serceau confessa di conoscere soltanto parzialmente il Rossellini televisivo e perciò si affida ai ricordi di Jean-Dominique de la Rochefoucauld: di conseguenza che sia stato forzatamente trascurato, in un lavoro così accurato e penetrante, un periodo non di poco conto e di lunga durata (quindici anni) è una dolorosa lacuna. Pio Baldelli, nel suo più aggiornato testo su Rossellini[15], per molti aspetti discutibile ma appassionato e folto di informazioni, aveva giustamente dato largo spazio al periodo televisivo, con la visitazione perspicua, tra l'altro, del telefilm — *La presa del potere di Luigi XIV* (1966) — che segnò una data e per la svolta di Rossellini e per il modo in cui si affrontava — con rigore ma con un distacco e una freddezza ben riconoscibili — la storia in televisione. Stefano Roncoroni, al convegno di Sanremo[16], proprio preoccupandosi di mettere in luce la continuità di un'opera che molti si ostinavano a vedere contraddittoria e dispersiva, aveva annotato: «Inutile dividere l'opera di Rossellini in due parti se non per pura praticità perché è possibile dimostrare la continuità della sua opera e trovare le radici del suo progetto didattico anche in *Europa '51*, bell'esempio di cinema-saggio del più bel Rossellini cinematografico».
Sempre in quella occasione Adriano Aprà, nella sua relazione,

---

[15] Pio Baldelli, *Roberto Rossellini*, Samonà e Savelli, 1972.

[16] Atti del convegno, op. cit.

aveva esaminato a fondo il trapasso dal grande al piccolo schermo mettendo allo scoperto quanto il regista aveva, si può dire da sempre, rifiutato e che era infine sfociato nell'abbandono: il cinema come «specchio scuro, come riflesso e raddoppiamento enigmatico del reale [...] apparato magico, sala oscura, luogo rituale, ventre materno», arrivando a vedere nel film di congedo (l'episodio "Illibatezza" di *Rogopag*), con «il protagonista che si proietta addosso l'immagine della donna che desidera ma che non è capace di possedere», l'intrinseca impotenza del cinema, ormai, a rappresentare il reale. (C'è da dire che altri, quando nel 1963 uscì *Rogopag*, credette di vedere in quell'episodio più che la rappresentazione di un vizio solitario che celebrava la morte del cinema, il disseccarsi e l'inanità di un'ispirazione). Aprà andava oltre, individuando nel progetto televisivo, e nel lasciarsi alle spalle il cinema tradizionale, il rifiuto del cinema come scrittura e la scelta del cinema come voce. «Il cinema come scrittura» diceva «è il regno della separazione fra schermo e sala, tra superficie scritta, segnata, e spettatore che non può intervenire, che può solo subire e essere penetrato. La televisione come voce mette in circolo l'informazione che un'antenna trasmette per onde e che il telespettatore può integrare, a cui può reagire contrastandola con lo spazio aperto in cui si muove. La scrittura è traccia, incisione, ferita che la mano autoritaria di chi scrive impone al flusso informe della realtà, è scansione e segmentazione della realtà, è messa in scena e montaggio, è in qualche modo un gesto mortale che fissa sulla tavoletta, sulla carta o sulla pellicola la realtà una volta per tutte. La voce consente un discorso esitante, ambiguo, immediato, 'sporco'; la voce sembra garantire una continuità con la 'vita', col flusso della realtà, che la scrittura sembra escludere».
Ma se Aprà aveva seguito il cammino di Rossellini disegnando un tracciato iperbolico, sempre a Sanremo Roncoroni, per strade diverse, aveva anche lui messo in luce la profonda vocazione di un autore alla parola enunciata piuttosto che scritta, sintetizzando così anche l'ultima parte di una vita di artista-artigiano: «Da sempre Rossellini è stato un epigono di rara purezza di una cultura specificatamente orale [...] autore di copioni senza scrivere una riga, autore di libri dettati, ma anche instancabile lettore e annotatore di libri». La scelta televisiva era la conferma, tra l'altro — ma la constatazione, quando avvenne, fu piuttosto tardiva — di altre vocazioni di fondo: non solo a vedere tutto *sub specie historiae* e a raccontare sempre al presente (non esistono flashback nel cinema di Rossellini, e nei suoi telefilm storici la preoccupazione sarà sempre quella di raccontare da contemporaneo di quei fatti e non da postero), ma ad allineare anche, e soprattutto, in modo dialettico, diversi punti di vista.

Roberto Rossellini, Hannes Messemer e Vittorio De Sica sul set di *Il generale Della Rovere*.

Non è mai esistito (anche di ciò ci si accorse tardivamente) un Rossellini depositario della verità, autoritario e apodittico. Certo, tutto il suo cinema potrebbe avere come epigrafe il celebre distico che apriva *Germania anno zero*, «Qualunque ideologia che si discosti dalla morale e dalla pietà cristiana, basi eterne della vita, non può che finire in follia criminale», ma all'interno di questa morale e di questa pietà, quanti dubbi, quante incertezze, quante contrapposizioni. Michel Serceau[17] ha percorso proficuamente e in profondità *Europa '51*, ritrovando quasi sempre, esemplarmente, la messa in opera di uno sguardo prismatico sulla realtà. In particolare, esaminando la sequenza che vede Irene a confronto con il giovane che ha commesso un delitto e i borgatari, egli scrive che Rossellini «non ha sposato nessuno dei punti di vista dei tre protagonisti (il popolo, il delinquente, Irene) [...] il film deriva tutta la sua efficacia dal fatto che l'autore vi ha sviluppato la sua tecnica dei punti di vista molteplici e dialettici». Stupisce quindi quanto ebbe a dire al seminario di Pisa[18] Adriano Aprà, proprio nel corso di un discorso a più voci su *Europa '51* — probabilmente tradito dal calore della polemica — definendo la protagonista, Irene, «terroristica», come Rossellini, «il quale ti mette di fronte alle tue responsabilità personali. O sei con me o contro di me. Non ti sono permessi

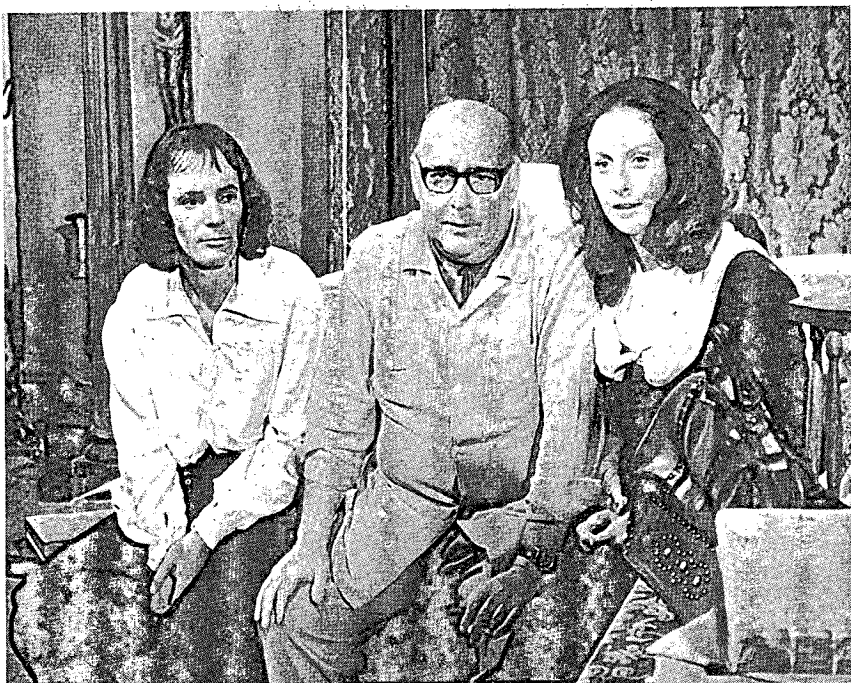
[17] Michel Serceau, *Roberto Rossellini*, op. cit.

[18] *Dibattito su Rossellini*, op. cit.

compromessi, conciliazioni, il 'poi vedremo'; devi prendere posizione subito».

Ma anche in quel film Rossellini non impone alcuna tesi. Non c'è alcuna dimostrazione plausibile che egli veda in Irene la verità. È una donna ferita, che rifiuta la società da cui proviene e alla quale sente comunque di non appartenere più, che verifica con stupore l'insufficienza delle ideologie rispetto al vuoto che le è calato dentro; è in qualche modo uno dei tanti 'folli', fuori della norma, che riscuotono le simpatie di Rossellini. I giudizi d'impronta manichea ricordano, semmai, la divisione di campo (assurda) tra estimatori senza riserve di Rossellini e altrettanto fideistici avversari, ma soprattutto un estremismo critico incapace di discernere errori e fallimenti in un patrimonio espressivo giudicato sempre senza il minimo segno di imperfezione.

D'altra parte la straordinaria, generosa utopia rosselliniana di raccontare momenti e personaggi della storia da contemporaneo, rifiutando tutto ciò che sull'argomento è stato detto dopo, tutto ciò che è accaduto in seguito; la ripulsa soprattutto a alludere al presente rievocando il passato, di certo obbedivano a una regola che egli si era imposto, affrontando il progetto didattico televisivo (di deporre cioè ogni bagaglio ideologico), ma erano anche l'approdo — scientifico e rassicurante — a ciò che aveva solo in parte perseguito col cinema di fiction: di porre molte domande, di scuotere le coscienze allineando molti interrogativi, ma di non dare, di non poter dare alcuna risposta. Lo abbiamo tutti sentito dire, in diverse occasioni, del resto: «È fuori della mia mentalità proporre soluzioni». E i suoi film degli anni Cinquanta che tanto sconcertarono, sgradevoli e contraddittori, intrisi di spiritualismo ma lucidi e spesso gelidi nel prospettare eventi e stati d'animo, dolorosi ma privi di sentimentalismo, furono davvero la inconsapevole prefazione alla stagione televisiva. Del resto, al termine del decennio il film che Rossellini amò su tutti gli altri, *Viva l'Italia* («Quel film rientra nello schema delle cose che faccio adesso» ripeté negli anni Settanta), introduceva perfettamente, visto soprattutto col senno di poi, al disegno storico televisivo.

Le molte domande, la molteplicità dei punti di vista, la solitudine ontologica, l'impossibilità di attingere le supreme certezze si travasano dunque nel fitto lavoro degli anni dedicati al pubblico del piccolo schermo. Un gesuita, Virgilio Fantuzzi, grande estimatore di Rossellini, di cui in diverse occasioni ha studiato con acume le opere — il suo amore per il cinema lo ha guidato, per esempio, ad analisi sottili e spregiudicate dei film di Pasolini e dei Taviani — ha fatto una scoperta sulla quale vale la pena di riflettere. A testimonianza inoppugnabile del cronico problematismo di Rossellini, del suo lavorare con la consapevolezza che il mistero incombe sempre

Cartesius.
Sopra, Pierre Arditi
Roberto Rossellini e
Rita Forzano sul se
di *Blaise Pascal*.

sull'umanità, e in definitiva del suo antidogmatismo, vien fatto di aggiungere, cita nella sua analisi del televisivo *Cartesius*[19] «la mutazione subìta, all'ultimo momento, della battuta finale del film. Mentre nel testo scritto (e stampato) si legge: "Io ho la sicurezza di essere una realtà che pensa e so da dove mi viene questa certezza!"; nella colonna sonora Descartes dice: "Io ho la sicurezza di essere una realtà che pensa... Ma da dove mi viene questa certezza?". Agendo, in sede di doppiaggio, sul materiale girato, Rossellini arriva, con la sostituzione di una sillaba, a far ruotare di 180 gradi il significato di una frase. Descartes non è più l'uomo arrivato alla meta della certezza razionale (il punto dal quale prende il via la filosofia moderna); tutto può essere messo di nuovo in questione: il senso della vita è un mistero ancora da svelare».
È ancora Fantuzzi a ricordare, a sostegno del progetto rosselliniano per la televisione che intendeva ribaltare il concetto canonico di educazione, le parole del regista[20]; «L'etimologia latina della parola educare è *educere*, che vuol dire anche castrare [...]. L'educazione è castrante perché cerca certi modelli di vita e cerca di imporli [...]. I sistemi educativi, così come sono oggi orientati, si preoccupano di rifare gli uomini di ieri invece che l'uomo di domani [...]. La mira che ho è quella di informare in modo ampio, fornendo un gran numero di dati e astenendomi rigorosamente dal dimostrare questo o quello. Io credo che rinunciando a essere brillanti, stupefacenti, limitandoci invece a mostrare i fatti, gli eventi reali e le nostre debolezze e le nostre contraddittorietà e i nostri sforzi per fare meglio, si può disegnare quella mappa del sapere di cui parlava Comenio».
Anche Gianni Rondolino, nel suo saggio[21] non aveva potuto fare a meno di sottolineare che Rossellini «con i suoi film non prospettava soluzioni — non ne aveva mai prospettate — ma andava alla ricerca delle ragioni di un fallimento che riteneva fosse morale prima che politico, o, se si vuole, politico in quanto morale». E Bruno Torri[22], fermando l'attenzione sul periodo più contestato, ma di certo il più ricco di sollecitazioni e provocazioni, — quello che va da *Stromboli* a *Viaggio in Italia* — aveva scritto: «Risulta evidente dall'analisi stilistica che il suo è un cinema non di risposte ma di interrogazioni; e che pertanto, anche sotto questo profilo, la funzione euristica ('socratica', come è stato giustamente osservato) che svolgono le sue opere comporta un ulteriore passo in avanti verso la

---

[19] Virgilio Fantuzzi, *Cinema sacro e profano*, La Civiltà Cattolica, 1983.
[20] Roberto Rossellini, *Utopia Autopsia Dieci alla decima*, Armando, 1974.
[21] Gianni Rondolino, *Rossellini*, La Nuova Italia, 1977.
[22] Bruno Torri, *Cinema italiano: dalla realtà alle metafore*, Palumbo, 1973.

piena autonomia del linguaggio filmico, un affrancamento deciso dal banale (e dal parassitismo culturale) e infine, ciò che più conta, una maggiore responsabilizzazione dello spettatore chiamato ora non tanto a consentire o a dissentire su messaggi più o meno univoci, a pronunciarsi ancora su atteggiamenti e proposte ideologicamente già conosciute, quanto a riprendere per proprio conto le fila di un discorso specificamente cinematografico a un tempo concreto e aperto, proprio come è concreta e aperta qualsiasi realtà».
Jean Rouch al convegno di Sanremo[23] ricordò che i suoi padri spirituali erano stati Vertov, Flaherty e Rossellini. Di Vertov citò la frase «Non è importante fare un film, importante è fare un film che faccia nascere altri film»: e in tal senso la lezione rosselliniana è quanto mai viva e operante. Ma Rouch fece anche un'altra osservazione: disse che Vertov, con la sua Kino-Pravda («aveva dato il titolo prima di avere il contenuto») aveva finito col rivelare a se stesso e al mondo «qualcosa d'altro che non era affatto la verità, ma la verità della macchina da presa, la verità del cinema». Nel cinema di Rossellini quel sapore e quella grana da cinegiornale, da ininterrotto reportage di cui parlava Truffaut, sono anch'essi la verità del cinema. Sotto questo profilo aveva detto bene Adriano Aprà[24]: «L''accecante' realismo di un film come *Paisà* ci dice — o ci annuncia — proprio questo: che oggi possiamo *vedere* più che i soli nostri occhi; e quello di *Roma città aperta*, peraltro ancora innestato nei residui della finzione classica, ci dà una memoria reale di qualcosa che non abbiamo vissuto: le nuove generazioni ricordano la guerra perché hanno vissuto *Roma città aperta*».
Non sappiamo se altre generazioni 'ricorderanno' i Cinquanta per avere vissuto i film di Rossellini di quegli anni; ciò che è probabile è che molti spettatori di allora, rivedendo oggi quei film, provino un'emozione che a suo tempo non si manifestò, o venne in superficie tiepidamente, o addirittura controvoglia. Per molti quei film sembrarono dare allora un avallo, o una giustificazione, ai plumbei anni Cinquanta; interpretandone il clima asfittico, apparvero come i film della rinuncia, del ripiegamento e della sconfitta. Oggi, anche senza essere toccati dalla grazia evocata da Alain Bergala, per molti miscredenti — sui quali è disceso non il miracolo ma il lavacro degli anni — quei film si presentano come onesti e veritieri, spesso pudicamente poetici, e soprattutto come il risultato di un discorso coerente fatto da un autore non riducibile a schemi e che aveva in odio ogni forma di spirito gregario.

---

[23] Atti del convegno, op. cit.
[24] *Il neorealismo cinematografico italiano*, a cura di Lino Micciché, Marsilio, 1975.

SAGGI

DOSSIER ROSSELLINI

Come nacque *Germania anno zero*

Gianni Rondolino

In una pagina liricheggiante della sua autobiografia Roberto Rossellini ricorda il suo primo viaggio a Parigi, la scoperta della Francia e della sua cultura, il fascino di un nuovo modo di vivere e di pensare. Scrive Rossellini: «La France marchait en dansant au-devant de l'avenir, comme une jeune fille, et les autres pays regardaient la France. Quel était son secret? Je crois qu'elle possédait au plus haut degré le goût de la découverte, un plaisir presque physique d'apprendre et d'inventer, significatif d'une très grande maturité intellectuelle et qui chargeait l'air de Paris, notamment, d'effluves qu'on ne pouvait respirer nulle part ailleurs. Je l'ai éprouvé quand j'y suis arrivé, dans les annés 1950 pour présenter *Rome ville ouverte* et *Paisà*. Approchant pour la première fois une société pour moi mythique, j'y ai été accueilli avec une joie, une effusion qui m'ont d'abord embarrassé. Tout le mond m'invitait à dîner pour des soirées où l'esprit pétillait comme feu de bois, où chacun se livrait à d'éblouissants exercices qui certes ne traitaient pas de la matière en soi, mais qui taillaient à vif dans le plaisir intellectuel»[1].
Che Parigi fosse ai suoi piedi, dopo il successo che *Roma città aperta* aveva incontrato al Festival di Cannes (dove venne insignito di un premio) e il grande interesse di critica che *Paisà* aveva suscitato alla rassegna cinematografica di Venezia nel medesimo anno 1946, non v'è dubbio. Basilio Franchina, che aveva raggiunto Rossellini a Parigi nel dicembre di quell'anno (non negli 'anni 1950' come male ricorda il regista), mi ha dato ampia testimonianza di quei mesi trascorsi nella capitale francese, dove Rossellini era al centro dell'attenzione, fra mondanità e cultura, piccoli scandali e grandi

---

[1] Cfr. R. Rossellini, *Fragments d'une autobiographie*, Paris, 1987, p. 82.

speranze[2]. L'intellettualità parigina, da Jean Cocteau a Paul Eluard, così come la società mondana e dello spettacolo, ruotava attorno a questo italiano che affascinava tutti con il suo *charme* e il suo perfetto francese.
È ancora Rossellini e ricordare: «C'est après l'échec [!] de Cannes que quelqu'un, dont je n'ai pas conservé le nom, a eu l'idée de présenter *Rome ville ouverte* et *Paisà* en projection privée au cours de la même année [soirée], à la Maison de la Chimie. Je venais pour la première fois à Paris. J'ai découvert ce que peut être cette ville quand elle se donne à quelqu'un. Ce soir-là, les deux films n'ont pas seulement connu ce que le monde du spectacle, dans son langage futile, appelle un triomphe; ils sont entrés en résonance avec le coeur et l'esprit de chacun de ceux qui les voyaient. Pour moi, c'était une sensation très étonnante»[3]. Di quella serata riferirono i giornali parigini, e le riviste di cultura dedicarono ai due film rosselliniani ampie recensioni: Georges Altman e Paul Eluard su «L'Ecran français», Georges Sadoul su «Les Lettres françaises», Jean Desternes sulla «Revue du cinéma». Sul medesimo «Ecran français» era apparsa, poco prima, un'intervista a Rossellini fatta da Sadoul[4].
È sullo sfondo di questa società intellettuale, artistica e mondana che matura il progetto di *Germania anno zero*, dopo altri progetti rimasti nel cassetto, e la realizzazione di *La voix humaine*, che segna una sorta di frattura nel percorso artistico di Rossellini in quegli anni: una frattura, nata dal sodalizio fra Anna Magnani, Jean Cocteau e Roberto Rossellini, che non è stata ancora analizzata a fondo. Risulterebbe, ad esempio, che fu la Magnani, nella primavera del 1947, a presentare Cocteau a Rossellini, e fu lei a voler interpretare *La voix humaine*. Questo incontro fra il poeta francese e il regista italiano, che si sarebbe trasformato in un sodalizio con reciproca e dichiarata stima fra i due, interruppe, di fatto, la lavorazione di *Germania anno zero*, con conseguenze tutt'altro che trascurabili: la rinuncia di Franchina a proseguire il lavoro di preparazione del film, la sua sostituzione con Carlo

---

[2] Devo all'amicizia e alla grande cortesia di Basilio Franchina l'accesso al suo archivio personale e una lunga intervista sui mesi trascorsi a Parigi nel 1946-47, sul suo soggiorno berlinese e sui suoi rapporti con Rossellini.

[3] Cfr. R. Rossellini, *Fragments*, cit., pp. 136-137.

[4] Cfr. in particolare le recensioni di *Roma, città aperta* di Georges Sadoul su «Les Lettres françaises» del 15 novembre 1946 e di Georges Altman su «L'Ecran français», n. 73, del 19 novembre 1946; l'articolo di Paul Eluard su *Paisà* sul medesimo numero di «L'Ecran français»; il breve saggio sui due film rosselliniani di Jean Desternes sulla «Revue du Cinéma», n. 3, dicembre 1946; l'intervista a Rossellini di Sadoul su «L'Ecran français», n. 72, del 12 novembre 1946.

Lizzani, la ripresa del progetto e la successiva realizzazione nell'estate e nell'autunno del 1947, forse anche la radicale modificazione del finale del film[5].
Non v'è dubbio, infatti, che la presenza della Magnani a Parigi, dove Rossellini s'era installato all'Hôtel Raphaël (che divenne il suo abituale domicilio parigino per trent'anni), modificò non poco i suoi progetti, oltreché alcuni aspetti della sua vita privata. È lo stesso Rossellini a ricordare la sua avventura con Josette Day, la bella attrice francese allora trentatreenne, interprete, l'anno prima, di *La belle et la bête*, l'anno dopo, di *Les parents terribles*, ambedue di Cocteau. Un ricordo discreto, avvolto nell'anonimato, ma non per questo meno indicativo: «J'y ai même eu une aventure avec une grande vedette française de l'époque, que bien sûr je ne nommerai pas. Anna, qui était repartie pour Rome, n'en a rien su. Sinon, quel opéra! Elle m'aurait certainement cassé le gueule»[6]. Al di là delle questione strettamente personali e dei pettegolezzi, che si andarono infittendo nella vita di Rossellini nei mesi e negli anni seguenti, va sottolineato il fatto che, dopo il dittico dedicato alla guerra, all'occupazione e alla Resistenza in Italia — *Roma, città aperta* e *Paisà* —, Rossellini si andò muovendo sullo scorcio del 1946 e nei primi mesi del 1947 in varie direzioni, non tutte coincidenti con quei temi e quegli argomenti che troppo sbrigativamente furono allora indicati come i presupposti stessi del neorealismo rosselliniano. Sicché pare oggi alquanto forzato considerare *Germania anno zero* come il terzo pannello di un trittico, la cosiddetta trilogia della guerra antifascista, che molti critici (fra cui il sottoscritto[7]) accreditarono come momento sostanzialmente unitario e concluso della carriera artistica rosselliniana, anche sulla scorta di inoppugnabili dichiarazioni dello stesso regista: «*Germania anno zero* doveva essere la terza pala del trittico sulla guerra»[8].
Il giudizio, in altre parole, andrebbe rivisto, in parte corretto, ampliato sulla base di nuovi dati e testimonianze, magari attingendo anche ad altre dichiarazioni di Rossellini, come questa: «*Roma, città aperta* e *Paisà* erano dei film che, bene o male, per lo meno nelle mie intenzioni, dovevano rappresentare una specie di bilancio di quel periodo di storia, di quei vent'anni di fascismo che si

---

[5] Sono informazioni fornitemi da Franchina.

[6] Cfr. R. Rossellini, *Fragments*, cit., p. 137.

[7] Cfr. G. Rondolino, *Roberto Rossellini*, Firenze, 1977.

[8] Cfr. R. Rossellini, *Germania anno zero*, in «Cinema nuovo», n. 72, 10 dicembre 1955, p. 425: ripubblicato in M. Mida, *Roberto Rossellini*, Parma, 1961, p. 117. Il testo è la traduzione italiana della seconda parte dell'autobiografia rosselliniana, apparsa in francese sui «Cahiers du cinéma», n. 52, novembre 1955; ora in R. Rossellini, *Le cinéma révélé*, Textes réunis et préfacés par Alain Bergala, Paris, 1984, p. 27.

concludevano con il grande dramma della guerra che era il frutto di un qualche cosa che era stato molto più forte di noi e che ci aveva sommersi, schiacciati e coinvolti. Ora, fatto un bilancio può essere che si apra un nuovo esercizio, direbbe anche un ragioniere, no? Questo voler studiare il fenomeno mi ha spinto ad interessarmi di tanti altri fenomeni, perché il mondo non è fatto solo del fenomeno della Resistenza. Bene o male, le cose che sono andato a guardare, ad esplorare, s'accompagnavano in un certo senso a quello che stava accadendo dopo la Resistenza, che nasceva dalla Resistenza [...] Così sono nati *Germania anno zero* e tutti gli altri miei film; ma è da quest'ultimo che sono cominciati gli equivoci»[9].

I programmi parigini

A Parigi, nel novembre del 1946, Rossellini non era andato per preparare *Germania anno zero*, ma per presentare *Roma, città aperta* (che era uscito il 13 di quel mese in quattro cinema contemporaneamente, e vi rimarrà sino al 17 dicembre)[10] e *Paisà* (la cui proiezione, organizzata dalla Fédération des Cinéclubs, avvenne sabato 16 novembre alla Maison de la Chimie)[11]. Basilio Franchina, che era stato al fianco di Rossellini alla fine delle riprese di *Paisà*, l'aveva seguito a Parigi proprio per sovrintendere al doppiaggio di quel film (che invece uscirà nella capitale francese, in normale programmazione, soltanto il 26 settembre 1947) e per preparare, eventualmente, qualche progetto da sottoporre ai produttori, in particolare ad André Paulvé, il produttore di *La belle et la bête* e di *Ruy Blas*, col quale Rossellini aveva un contratto[12].
Di questi progetti finora non s'è saputo nulla; ma Franchina possiede, fra l'altro, alcune pagine dattiloscritte, intitolate pomposamente "Programme de quatre films à réaliser par le metteur en scène Roberto Rossellini", stese in francese, firmate Roberto Rossellini e datate Paris, decembre 1946, che sono la traduzione (da presentare a Paulvé) di un testo scritto da Franchina e intitolato

---

[9] Cfr. R. Rossellini, *L'intelligenza del presente*, in *La trilogia della guerra*, prefazione di Roberto Rossellini, introduzione di Stefano Roncoroni, Bologna, 1972, pp. 13-14.

[10] Per l'esattezza il film fu proiettato nel cinema Portiques in versione originale sottotitolata e nei cinema Imperial, Ciné Écran e Eldorado in versione doppiata.

[11] La serata fu annunciata con risalto nei nn. 71 e 72 di «L'Ecran français», rispettivamente del 5 e del 12 novembre 1946.

[12] La figura e l'opera di André Paulvé andrebbero studiate con maggiore attenzione. Paulvé, nato nel 1898, era giunto al cinema alla fine degli anni Trenta. A lui si devono alcuni dei film francesi più interessanti degli anni Quaranta e dei primi anni Cinquanta.

"Temi dei quattro film nel programma di lavoro di R. Rossellini»[13]. I quattro film sono, nell'ordine, *Native son* (dal romanzo omonimo di Richard Wright uscito a New York nel 1940, tradotto poi da Camillo Pellizzi col titolo *Paura* e pubblicato in Italia nel 1947), *Christ in concrete* (dal romanzo omonimo di Pietro Di Donato del 1939, uscito in Italia nel 1944), *Napoli* (una storia corale ambientata a Napoli negli anni del dopoguerra), *Emigrazione clandestina degli italiani in Francia* (che affronta un problema umano e sociale allora d'attualità, attingendo ampiamente ai fatti di cronaca: argomento che sarà ripreso da Pietro Germi nel 1950 nel *Cammino della speranza*). Ciò che sembra accomunare i quattro soggetti, invero alquanto diversi l'uno dall'altro, è contenuto nel breve cappello che li introduce. Vi si può leggere: «Tutti e quattro i film trattano ciascuno un problema di viva attualità, affondando le loro radici nella vita quotidiana, negli errori — i grandi errori — che ancora inquinano l'umanità e i vari agglomerati sociali, ma anche nella speranza che è nel cuore di tutti, e per la quale gli uomini più avanzati lottano, di poter conseguire un mondo migliore, stretto dalla fratellanza e dalla reciproca comprensione».
È interessante osservare che i quattro film sono indicati «nell'ordine cronologico in cui dovrebbero essere realizzati». Ciò significa che, come primo progetto, ci sarebbe stato il romanzo di Wright, che ha come protagonista un giovane negro che uccide perché è il «frutto tipico delle compressioni psicologiche che la società del mondo bianco gli impone». In altre parole, un dramma umano che affonda le sue radici nel tessuto sociale, tutto costruito sulla psicologia del protagonista, con un chiaro risvolto morale. «È una storia» vi si legge «che vuole analizzare senza falsi pudori gli errori della società che hanno condotto il giovane negro a sentirsi staccato dal mondo e dall'umanità dei bianchi e che lo hanno costretto a reagire in maniera anormale. Ma è nello stesso tempo la condanna del delitto come soluzione, sia pure inconscia, di un problema sociale». Quanto al secondo progetto, *Cristo fra i muratori* di Di Donato (che Edward Dmytryk realizzerà nel 1949 in Gran Bretagna), esso è ancora un dramma sociale in cui la figura del singolo, in questo caso il figlio decenne del muratore morto in un incidente sul lavoro, acquista un valore e un significato preponderanti: «Il dramma di questo bambino, che in un momento di collasso, scoraggiato dalle cose più grandi di lui, spezza il Crocifisso al quale ha chiesto sempre aiuto, rappresenta il filo conduttore del film». Questa volta il messaggio tende ad ampliarsi, coinvolgendo l'ideologia e la morale in un più vasto e generico umanitarismo: «Il film

---

[13] Il testo italiano, manoscritto con parecchie correzioni, consta di otto pagine non numerate; quello francese, dattiloscritto, di cinque pagine numerate.

Sul set di *Germania anno zero*: Carlo Lizzani con tre giovani interpreti; sopra, Roberto Rossellini, seguito da Carlo Lizzani e Max Colpet.

vuol dire che, al di là delle differenze sociali, al di là di un mondo chiuso e fondato sulle incomprensioni, gli uomini conquistano col lavoro un diritto di cittadinanza che è più forte di quello della nascita».

Solo il terzo e il quarto progetto ci riportano alla situazione sociale dell'Italia del dopoguerra, ma in termini, a dire il vero, alquanto vaghi e drammaturgicamente esili. Più che di storie e di personaggi, si tratta di ambienti, di una città e dei suoi abitanti, con i loro mille espedienti per vivere o sopravvivere (nel caso di *Napoli*) ovvero di nuclei familiari che si frantumano e di questioni politiche alquanto astratte (nel caso di *Emigrazione clandestina degli italiani in Francia*). Nell'un caso come nell'altro, il messaggio finale è espresso in termini generici quanto retorici. *Napoli* si conclude così: «Questo film vuole indicare anch'esso che al di là della morte e degli orrori e delle miserie e del vizio, l'uomo riesce a ritrovare le sue qualità più buone, quelle che fanno sperare in un migliore destino»; e *Emigrazione clandestina degli italiani in Francia*: «Il film si propone di essere un documento palpitante della vita italiana e francese nell'ultimo triennio, vista attraverso un angolo visuale (la frontiera) che vuol significare un messaggio di fede e di fratellanza fra i due popoli, e vuol dire che sotto la conquista del lavoro e di una vita migliore tutti i popoli sono fratelli e hanno il dovere di tendersi la mano».

Si ha il sospetto — in parte confermato da Franchina — che questi soggetti servissero più che altro ad accontentare il produttore. E tuttavia è significativo che i temi della lotta del singolo contro la società — più evidenti nei soggetti tratti dai romanzi di Wright e Di Donato — costituiscono il filo rosso che accomuna personaggi e ambienti differenti. E sono temi che già abbiamo trovato nelle precedenti opere di Rossellini e ancor più saranno presenti nei film successivi. Non solo, ma la storia del giovane negro di *Native son* ha qualche riscontro con quella del piccolo Edmund di *Germania anno zero*, e alcuni elementi di quest'ultimo film si ritrovano anche nella vicenda del bambino di *Christ in concrete*. Rossellini, in altre parole, pare interessato a indagare i comportamenti del singolo in una situazione umana e sociale difficile, con un discorso di natura psicologica e morale che deve risolversi, drammaturgicamente, attraverso l'evidenza dei fatti, degli atteggiamenti, delle azioni. I pochi accenni in tal senso contenuti in questi brevi e succinti soggetti, che sono stati scritti, è vero, da Franchina, ma sono stati sottoscritti da Rossellini, possono essere rivelatori d'una nuova tendenza, di nuovi interessi e ricerche che egli svilupperà proprio a partire da *La voix humaine* e da *Germania anno zero*.

Il quale *Germania anno zero* ebbe una gestazione e una genesi un poco differenti da quanto è comunemente noto. Il primo biografo e

grande amico di Rossellini, Massimo Mida, scrive: «Aveva tragicamente perso, l'anno precedente [1946], in Spagna, il suo primogenito Marco Romano. Il piccolo aveva nove anni, era andato a trovare la nonna. Questa morte era stata per lui un colpo dolorosissimo: l'avevamo incontrato a Venezia, poco dopo la morte del figlio, smagrito e veramente addolorato. Con questo stato d'animo particolare si trasferì in Germania, un paese sconvolto dalla guerra, in cui le conseguenze della dura sconfitta erano ferite ancora aperte. Iniziò il film lentamente, poi, via via s'immerse nel lavoro con lena sempre più viva»[14]. In realtà, come si è visto, Rossellini andò prima a Parigi (senza alcun progetto per un film sulla Germania) e solo dopo alcuni mesi e altri progetti non andati in porto, pensò a una storia ambientata a Berlino. È lui stesso a ricordare: «Nel 1947 ero a Parigi, ed ebbi l'idea di chiedere al governo francese l'autorizzazione a recarmi a Berlino per girarvi un film sulla Germania dopo l'armistizio [...]. Misi in piedi l'affare con la Unione Générale Cinématographique (UGC) e partii per la Germania senza alcun progetto preciso, ma per visitarla e trovarvi un'idea per il soggetto»[15].

L'arrivo a Berlino

Almeno un abbozzo di soggetto tuttavia c'era, e doveva servire a 'tranquillizzare' la produzione: prima dell'intervento della Ugc, di Alfredo Guarini, di Salvo d'Angelo e della Sadfi di Berlino (che risulteranno, alla fine, i coproduttori di *Germania anno zero*), c'era stato l'interessamento primario di Joseph Burstyn, ed è infatti in compagnia di un delegato di quest'ultimo, in veste di produttore, che Rossellini e Franchina vanno a Berlino, ospiti dei francesi, per fare i sopralluoghi. Rossellini ricorda: «Arrivai a Berlino in marzo, in auto, verso le cinque del pomeriggio, al tramonto del sole; bisognava attraversare tutta la capitale per arrivare al settore francese»[16]. L'autorizzazione concessa dal Commissariat Général aux Affaires Allemandes et Autrichiennes a Basilio Franchina per il soggiorno berlinese porta la data del 27 maggio 1947, ma si tratta evidentemente del secondo viaggio che Franchina fece e da cui tornò con una scaletta più dettagliata del film. Il quale, nella mente di Rossellini, aveva già la struttura del film che conosciamo, con un finale, tuttavia, differente. Sicché non è del tutto esatto quanto egli ebbe occasione di scrivere in proposito: «Perciò scelsi di raccontare

---

[14] Cfr. M. Mida, *Roberto Rossellini*, cit., p. 43.
[15] Cfr. R. Rossellini, *Germania anno zero*, cit., ivi.
[16] Ibidem.

la storia di un fanciullo, di un essere innocente che la distorsione di un'educazione utopistica spinge a compiere un crimine credendo di fare un gesto eroico. Ma la fiammella della morale non si è ancora spenta in lui: e si uccide per sfuggire al malessere e a questa contraddizione»[17].
Come era suo solito, Rossellini, prima di andare a Berlino, stese il soggetto del film su quattro paginette: un semplice e stringato elenco di 'situazioni'[18]. Questa scaletta, conservata manoscritta da Franchina, inizia così: «Banda ragazzi, rubano. / Polizia. / Difesa violenta del bambino / che scappa, reazione: piange. / Casa. / I tipi della casa. / Nella presentazione della / casa e dei suoi personaggi scena nella quale / si ponga evidente / nel ragazzo la / necessità di sopprimere / il padre. / La scuola. / La banda - il piacere di / dormire fuori, di vita / avventurosa, i ragazzi approfittano / del disordine della vita / sociale per vivere come / piace a loro. Il personaggio della postina. / I vari personaggi». Vi si accenna, poi, al fratello SS, alla sorella, al delitto e alla psicologia del bambino, per concludere: «Solitudine. / Piccolo squallido / funerale. / Bambino finalmente / può riposare. / Finale».
Ci sono già, sia pure *in nuce*, gli elementi fondamentali della storia, dell'ambiente, dei personaggi di *Germania anno zero*. Su questa traccia Franchina comincia a stendere una scaletta un po' più articolata. Su un foglio di carta da lettere intestata all'Hotel Raphael[19], sotto il titolo di "Anno zero", la vicenda prende corpo, i personaggi acquistano un nome. Vi si legge: «Berlino 1947. Nella grande città distrutta la vita quotidiana si svolge nelle sue fasi diverse, tragiche tormentate difficoltà. Gli uomini lavorano, le donne fanno la coda. Soltanto i ragazzi non giocano come prima. Essi hanno altre preoccupazioni». Su questo sfondo si staglia il dodicenne Alfred (che diventerà Edmund nel film), il quale vive con la famiglia in una casa «situata in un quartiere borghese, quartiere anch'esso semidistrutto e sovrapopolato». Suo padre, Gottlieb Kämpfer (Koeler nel film), «è un vecchio uomo infermo, lamentoso, di 60 anni. Egli ha vissuto e sopportato le conseguenze della prima sconfitta ed ora per la seconda volta vede il suo paese scontare le conseguenze della pazza politica d'aggressione». Sua sorella Eva (manterrà lo stesso nome nel film), di 27 anni, «tipica ragazza tedesca, tranquilla e brava nel menage domestico», passa le sere fuori casa: «non la si segue, non si vede quello che va a fare, ma

[17] Cfr. R. Rossellini, *Germania anno zero*, cit., ivi.

[18] Il testo, di pugno di Rossellini, consta di quattro pagine di piccolo formato, con alcune correzioni e aggiunte. Sul retro dell'ultima pagina c'è un disegno di tre nudi di donna.

[19] Il foglio è scritto sui due lati, con alcune correzioni, di non sempre facile lettura.

quando rientra, la cioccolata, il chewing-gum, il tè, che lei porta con sé, dicono chiaramente l'impiego del suo tempo». Suo fratello Hans Heinz (Karl-Heinz nel film), di 22 anni, è «un altro peso morto nella piccola famiglia. È un ex-SS. Ha combattuto la battaglia di Berlino sparando sino all'angolo della strada di casa, e poi è corso a rifugiarsi dai suoi».
La storia non è ancora ben definita ma, nel corso dei mesi e dopo il soggiorno berlinese, altri particolari si aggiungono, ad arricchire la scheletrica scaletta di Rossellini. Ad esempio: «Alfred vede in Hans Heinz l'eroe, il protagonista della mitologia nazista alla quale è stato educato. Per Alfred il padre diventa non soltanto il simbolo della miseria e delle difficoltà della vita quotidiana, ma anche del mondo antagonista a quello puro e fanatico del fratello»[20]. Non c'è ancora il personaggio del maestro nazista Enning, ma l'avversione e poi l'odio di Alfred nei confronti del padre prendono corpo, sia attraverso la figura simbolica del fratello, sia attraverso i discorsi con un altro personaggio emblematico, il signor Rademartz, «proprietario del palazzo, ex industriale».
In un testo successivo steso da Franchina, una vera e propria scaletta sufficientemente articolata (ma rimasta incompiuta), gli elementi della tragedia si vanno meglio precisando, a cominciare dall'ambiente familiare in cui vive Alfred[21]. Vi si legge: «La casa. È un edificio semidistrutto, in cui sono rimasti abitabili solo due appartamenti, uno al 3° e l'altro al 4° piano. Alfred abita al 3°. / L'appartamento. È diviso da quattro famiglie, di cui ognuna possiede una stanza; la cucina e il lavabo sono in comune. Le famiglie sono: la famiglia Kämpfer, il sig. Rademartz, la signora Anne-Louise Klotz, e la famiglia Hesslig». Come si è accennato, è il sig. Rademartz a influire maggiormente sulla psicologia di Alfred: «Le sue riflessioni agiscono in misura violenta sullo spirito ancora infantile di Alfred, nel quale l'industriale trova il più attento dei suoi ascoltatori. Il senso dell'eroismo, della ribellione per tutte le difficoltà presenti, un odio incosciente verso i deboli e verso coloro che acuiscono — con la loro miseria fisica — le difficoltà presenti nel paese — tutti questi sentimenti a poco a poco si fanno strada e ingigantiscono nell'animo del fanciullo, attraverso i discorsi dell'industriale».
Anche la struttura narrativa e drammaturgica del film si va meglio precisando. C'è una sorta di cornice che racchiude la storia.

[20] La citazione è tratta da un altro appunto manoscritto di Franchina, che consta di tre pagine, con alcune correzioni.

[21] Questo manoscritto, dal titolo "Scaletta film 'Germania, anno zero'", consta di sei pagine numerate, con qualche correzione, e termina con la frase: «Non c'è che un mezzo, sopprimere il padre».

Inquadratura 45.
Edmund (Edmund Meschke) e Eva (Ingetraud Hinzf).
Eva: «Su, e adesso te ne vai a dormire, sì, e non pensare a brutte cose».

Inquadratura 69.
Il maestro Enning (Erich Günhe) e Edmund. Enning: «... perché tu avevi coscienza del tuo dovere».

Inquadratura 88.
Koeler, il padre (Ernst Pittschau) e Edmund. Koeler: «... Quanto sarebbe meglio se morissi!»

Inquadratura 173.
Karl-Heinz (Franz Grüger), l'amica di Eva e Edmund. Karl-Heinz: «Ma insomma, chi credi di essere? Sei ancora un bambino».

Inquadratura 205.
Edmund riprende il suo cammino senza meta, e si allontana per una strada ridotta a un viottolo ingombro di macerie.

Inquadratura 273.
L'ultimo gioco di Edmund, che si lascia scivolare sulla trave di ferro e poi rallenta la corsa tenendosi con le mani ai bordi della trave e si ferma per guardarsi intorno.

Compare il personaggio dell''emigrato', con funzione di introduzione e di conclusione. Si legge nella scaletta: «Alfred corre, corre, singhiozza. Si getta affranto in un mucchio di rovine e piange. Un uomo, spuntando dalle macerie, gli si avvicina. È l'Emigrato. / L'Emigrato si rivolge ad Alfred e cerca di consolarlo. Gli racconta brani della sua vita; le macerie lì di fronte una volta erano la sua casa, quando la lasciò per andare in esilio nel '33. Comincia poi a raccontare una favola, perché crede che questo sia ancora il mondo del ragazzo, un mondo infantile. Ma Alfred si alza e se ne va nel bel mezzo del racconto». Questa sequenza iniziale del film ha un riscontro nel finale, così come ci viene descritto in un altro foglio d'appunti di Franchina: «Alfred è fuggito di casa. Il parricidio gli ha dato come un improvviso senso di libertà. I pesi deformanti che hanno gravato su di lui sono scomparsi: il padre è morto, e con lui sono scomparse la miseria, la debolezza, le difficoltà; il fratello è andato a costituirsi, e con lui è svanito il contorno eroico della mitologia nazista. Alfred può tornare finalmente bambino, uguale alla sua età, e soggetto ai sogni e alle reazioni dell'infanzia. E così ascolta con nuovo cuore la fiaba che invano, un mese prima, uno sconosciuto aveva cercato di fargli comprendere. È una fiaba che insegna i valori eterni della vita ed è la sola nel cui spirito la Germania potrà trovare un posto fra le nazioni amanti della pace e del progresso»[22].

Marlene Dietrich per 'commentare' il film

A parte questa chiusa, che bene riflette i sentimenti e l'ideologia del tempo — e che probabilmente si rifaceva a un'altra idea drammaturgica che Rossellini e Franchina avevano avuto, quella di fare intervenire Marlene Dietrich nel film quale 'commentatrice' storica e critica della vicenda —, il finale di *Germania anno zero* previsto in questa fase di preparazione coincide con quello della primitiva scheletrica scaletta di Rossellini, laddove si legge: «Bambino finalmente può riposare». In altre parole, il film si concludeva positivamente, con un ribaltamento sul piano della speranza e dei valori universali umanitari del delitto orribile commesso all'insegna dell'ideologia nazista. Quanto all'intervento della Dietrich, va ricordato che l'attrice tedesca era allora a Parigi, molto amica sia di Basilio Franchina sia di Max Colpet, nel cui studio parigino i due lavorarono a fianco a fianco all'elaborazione dei vari appunti e scalette del film[23]. Il nome di Colpet rimase nei titoli di testa di

---

[22] La citazione è tratta dall'ultima pagina del manoscritto cit. alla nota 20.

[23] Sono informazioni fornitemi da Franchina.

Germania anno zero sia come collaboratore alla sceneggiatura e ai dialoghi sia come assistente alla regia (con Carlo Lizzani), ma non vi figurò più quello di Franchina, a causa di un forte contrasto con Rossellini, di cui occorre fare un breve cenno.
Tra un soggiorno e l'altro, a Parigi e a Berlino, Rossellini era tornato a Roma mentre i suoi collaboratori — Franchina e Colpet — proseguivano il lavoro preparatorio di *Germania anno zero*. Da Roma egli tornò a Parigi con Anna Magnani, con la quale realizzò in pochi giorni *Una voce umana* dal monologo di Jean Cocteau *La voix humaine* (tradotto per l'occasione dallo stesso Franchina in italiano[24], e suggerito da quest'ultimo all'attrice dall'altro capo della linea telefonica!). Fu proprio la lavorazione della *Voce umana*, resa possibile dallo spregiudicato utilizzo da parte di Rossellini dei fondi messi a disposizione da Joseph Burstyn per la produzione di *Germania anno zero*, a provocare, a quanto pare, la rottura tra Basilio Franchina e Roberto Rossellini. In altre parole, Rossellini si impuntò nel voler girare il monologo della Magnani con i soldi di Burstyn, e Franchina non volle coprire l'affare. La conseguenza fu che, quando nella produzione di *Germania anno zero* subentrò Alfredo Guarini, Franchina, che nel frattempo era tornato a Roma dopo il soggiorno berlinese del giugno 1947, accondiscese, sia pure controvoglia e dopo un'accesa discussione, a togliere il suo nome dai titoli di testa del film[25].
La parentesi della *Voce umana*, l'amore contrastato con la Magnani, le difficoltà insorte nella produzione di *Germania anno zero*, spostarono gli interessi di Rossellini su altri obiettivi. E tuttavia il film sulla Germania, o meglio sul bambino parricida sullo sfondo di un ambiente dilacerato e disumano, non soltanto non fu abbandonato, ma ripreso con nuova lena e in una nuova prospettiva drammaturgica. Da quella 'favola', sia pure drammaticissima e sconsolata, che era all'inizio, il soggetto si tramutò in una tragedia, d'un pessimismo assoluto. Ma l'ambiente, i personaggi, i punti essenziali della storia rimasero i medesimi: quelli elaborati da Franchina e Colpet a Parigi nella primavera del 1947.
Ripartito il progetto da Roma, su nuove basi finanziarie, *Germania anno zero* viene realizzato nel corso dell'estate e dell'autunno di quell'anno, con la partecipazione di Carlo Lizzani al posto di Basilio Franchina. Come ricorda lo stesso Lizzani: «La prima laurea in regia me la diede Rossellini quando, subito dopo *Caccia tragica*, ebbi la fortuna di trovare una collocazione come aiutoregi-

[24] Tra le carte di Franchina c'è anche la traduzione italiana, manoscritta con correzioni, di *La voix humaine*, che consta di 23 pagine numerate.
[25] Sono informazioni fornitemi da Franchina.

sta con lui, in *Germania anno zero*. In un primo tempo l'incarico di aiuto sarebbe dovuto andare a Gianni Puccini, ma Puccini lo aveva rifiutato perché era coinvolto nel giornalismo. Allora Rossellini mi contattò e mi disse: "Va' a Parigi, io ti raggiungo domani". E invece arrivò dopo un mese [...] Così mi mandò a Berlino di nuovo tutto solo con la stessa promessa di raggiungermi domani e invece anche in questa città lo attesi un altro mese sempre pagato in tutto e per tutto da questo produttore fantasma. A Berlino, grazie a una presentazione di Antonello Trombadori, a cui a mia volta ero stato presentato da Rossellini, mi misi in contatto con il Partito comunista. Potei raccogliere molto materiale e prepararlo per Rossellini, ossia feci un'indagine sulla città e specialmente sullo stato dei giovani perché c'era già questa idea germinale di un ragazzo come protagonista»[26].

Come ormai sappiamo, questa idea germinale di un bambino (non di un ragazzo) come protagonista era già stata ulteriormente elaborata e approfondita e aveva dato origine a una serie di appunti, di scalette, di elementi narrativi e drammaturgici che Rossellini ben conosceva. Lo stesso Franchina, nel suo soggiorno berlinese, aveva raccolto una serie di impressioni sulla vita quotidiana della città e sui suoi abitanti, che aveva trascritto in un quaderno di appunti[27]. Per Lizzani tutto questo era nuovo, non certo per Rossellini, il quale, quando finalmente lo raggiunse a Berlino, «per un altro mese non fece che partecipare a ricevimenti, cocktail e pranzi alla base americana, a quella russa, a quella francese»[28]. Infatti, come ricorda in altra occasione lo stesso Lizzani: «Ogni sera c'erano incontri, proiezioni di *Roma, città aperta* o di *Paisà*», perché «la risonanza internazionale intorno alle sue prime opere era particolarmente palpabile proprio a Berlino dove ogni giorno si incontravano giornalisti e gente rappresentativa delle quattro potenze occupanti, e cioè americani, francesi, russi, inglesi»[29].

È indubbio, comunque, che fu a Berlino in quel periodo che *Germania anno zero* prese la sua forma definitiva, giorno per giorno, a contatto diretto con la realtà umana e sociale berlinese. Ed è attraverso questo contatto che nacquero alcuni episodi non

---

[26] Cfr. la testimonianza di Carlo Lizzani in *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti. 1935-1959*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, Milano, 1979, pp. 110-111.

[27] Tra le carte di Franchina c'è un block-notes che porta il titolo "Appunti film Germania anno zero", le cui prime dodici pagine, numerate, sono scritte.

[28] Cfr. la testimonianza di Carlo Lizzani, *cit*, p. 111.

[29] Cfr. C. Lizzani, *La sintesi ricercata fino alla provocazione*, in «Il Tempo», 8 maggio 1976.

prima previsti, alcuni personaggi appena abbozzati in precedenza, e soprattutto il finale tragico: la lunga passeggiata solitaria di Edmund (anche il nuovo nome del piccolo Alfred nacque a Berlino) che si conclude col suicidio. Come ricorda ancora Lizzani: «... dopo settimane di discussioni con i collaboratori tedeschi (Trauberg e Kolpet [Colpet], due amici di Billy Wilder e di Marlene Dietrich) si arrivò ad avere in mano un elenco di 15 scene esposte sinteticamente in 15 pagine. Ogni pagina raccontava chiaramente, in poche righe, quello che era lo sviluppo dell'itinerario psicologico del piccolo Edmund, la figura centrale del film. Come le stazioni di una ideale Via Crucis»[30]. Non era ovviamente una sceneggiatura, ma soltanto una scaletta riassuntiva, analoga a quella stesa da Franchina (e da Colpet) a Parigi alcuni mesi prima, con le modificazioni nel frattempo apportate: una scaletta che serviva, come sempre in Rossellini, da traccia per le riprese, perché la vera sceneggiatura, come ricorda Lizzani, «veniva scritta mentre si girava».
Una volta terminate le riprese a Berlino — secondo Lizzani: «... sulla base di questi quindici fogli noi girammo a Berlino in maniera davvero velocissima e sempre in esterni. Poi Rossellini dovette ripartire mentre io mi trattenni per girare per conto mio, ma per suo espresso desiderio, delle cose anche importanti come i pezzi di quella passeggiata famosa del bambino prima del suicidio»[31] —, *Germania anno zero* fu completato a Roma e uscì sugli schermi italiani nel 1948. In quello stesso anno Rossellini girava sulla costa amalfitana l'episodio *Il miracolo*, che insieme a *Una voce umana* avrebbe costituito il dittico di *L'amore*, e dava inizio alle riprese di *La macchina ammazzacattivi*, che sarebbe stato terminato soltanto nel 1951. E nella primavera del medesimo 1948 Ingrid Bergman scrisse la famosa lettera a Rossellini e questi le rispose con l'altrettanto famosa lettera in cui accennava al soggetto di *Stromboli*[32]. Si apriva un nuovo capitolo nella carriera, umana e artistica, di Rossellini; ma, a ben guardare, questo nuovo capitolo non era che la prosecuzione e l'ampliamento di quei fermenti di novità, di ricerca continua, di irrequietezza, di curiosità, che avevano caratterizzato e caratterizzeranno anche in seguito il lavoro suo, in cinema e in televisione.
Ciò che si può dire, a conclusione di questo breve *excursus* sulla genesi di *Germania anno zero*, è che questo film e il suo gemello *Una voce umana* (nati negli stessi mesi) segnano più di altri una

---

[30] Cfr. C. Lizzani, *La sintesi ricercata*, cit.

[31] Cfr. la testimonianza di Carlo Lizzani, *cit.*, p. 111.

[32] I testi delle due lettere si possono leggere, in italiano, in I. Bergman e A. Burgess, *Ingrid Bergman. La mia storia*, Milano, 1983 (2ª ristampa), rispettivamente a p. 12 e a pp. 14-17.

svolta significativa non soltanto nello stile rosselliniano, ma anche e soprattutto negli interessi del regista, sempre più aperto alle suggestioni del presente, alle sperimentazioni tecniche, all'approfondimento dei problemi fondamentali dell'esistenza. Le esperienze di quei mesi, fra Parigi, Roma e Berlino, gli incontri, le discussioni, gli omaggi, le nuove conoscenze e i nuovi amori, furono certamente determinanti per il suo lavoro futuro. Un capitolo, in questo senso, era veramente finito: l'Italia, con la guerra e il dopoguerra, era già stata da lui sufficientemente trattata, in modi e forme a volte addirittura esemplari, irripetibili. Ora bisognava aprirsi al mondo, alla contemporaneità, ai drammi esistenziali, all'indagine della natura umana, nelle diverse e spesso contrastanti situazioni sociali. *Germania anno zero* (il cui titolo venne 'rubato', consenziente l'autore, al libro *L'année zéro de l'Allemagne* di Edgar Morin), nel chiudere il capitolo bellico (o post-bellico) della produzione rosselliniana, inaugurava — o meglio, riprendeva e approfondiva — la sua scoperta della tragedia dell'esistenza. In questo senso, il finale tragico del film assume un valore e un significato emblematici. A questo proposito Rossellini dichiarò: «Il finale di *Germania anno zero* è apparso chiaro: era una vera luce di speranza, si accendeva la speranza. E il gesto che il bambino fa di suicidarsi è un gesto di abbandono, è un gesto di stanchezza col quale esso si lascia alle spalle tutto l'orrore che ha vissuto e al quale ha creduto perché ha agito secondo una morale precisa [...] e lui si abbandona a questo grande sonno che è la morte, e da lì nasce il nuovo modo di vita, il nuovo modo di vedere, l'accento di speranza e di fede nel futuro, nell'avvenire e negli uomini»[33]. Sembra di rileggere il foglio di appunti di Basilio Franchina, laddove si dice: «È una fiaba che insegna i valori eterni della vita». Invece, mi pare, il finale di *Germania anno zero* — come quello di *Paisà* che termina con la famosa didascalia «Questo accadeva nell'inverno del 1944. All'inizio della primavera la guerra era già finita» — chiude tragicamente una vicenda, senza facili consolazioni, senza generici appelli umanitari. È la crudeltà del reale a mostrarsi in tutta la sua evidenza, è l'ineluttabilità della storia a prendere il posto del singolo. Il suicidio di Edmund, dopo il suo lungo solitario peregrinare, è la conferma di una visione lucida e disincantata della realtà: quella visione lucida e disincantata, che contiene in se stessa una grande umanità, che Rossellini dimostrerà di possedere come pochi altri e gli consentirà di proseguire sulla strada maestra di un cinema autenticamente 'contemporaneo'.

---

[33] Cfr. il testo di Roberto Rossellini citato in *L'avventurosa storia del cinema italiano*, cit., p. 112.

Mascagni e il cinema: la musica per *Rapsodia satanica*

Sergio Raffaelli

Sul commento musicale che Pietro Mascagni creò per *Rapsodia satanica* nel 1914, il benemerito ricercatore Carlo Piccardi ha fondato di recente, con risoluzione che i filologi direbbero 'divinatoria', l'edizione del mitico film 'muto' di Nino Oxilia[1]. Presupponendo cioè che il sincronismo fra cadenza visiva e cadenza sonora fosse in origine perfetto, e accordando fiducia assoluta alla partitura mascagnana che, a differenza della pellicola, ci è giunta integra, egli ha rigorosamente adeguato alla musica il fluire delle immagini, al punto da intervenire, con un 'restauro' peraltro discreto, sulla componente iconica per integrarla mediante opportuni arresti d'immagine laddove la falsariga musicale evidenziava lacune attribuibili a presunta caduta insanabile di fotogrammi, non sapremmo quanto per manomissione fortuita e quanto per ritocchi della produzione (dietro richiesta della censura?). E Piccardi ha intuito esattamente: a confermare infatti la correttezza inoppugnabile della sua scelta operativa può essere chiamata in causa la testimonianza epistolare d'epoca dello stesso Mascagni.

È nota la consuetudine del musicista livornese di tenersi in corrispondenza con la moglie Lina, specialmente ai primi del secolo, con cadenza quotidiana (ma spesso pluriquotidiana, se alle lettere si aggiungono i telegrammi e le telefonate), allorché gli impegni professionali lo trattenevano lontano dalla famiglia. E nelle lettere in particolare egli era solito rendere conto minuzioso e talora ripetitivo della propria giornata: incontri, attività, progetti, conteggi, stati d'animo. Orbene, anche il cinema e in particolare la gestazione di *Rapsodia satanica* occuparono un spazio rilevante nella corrispondenza che egli indirizzò da Roma alla moglie (trasferitasi verso il Natale del 1913 dalla capitale a Milano e dopo

---

[1] La prima esibizione pubblica in Italia di quest'edizione sincronizzata è avvenuta nel giorno conclusivo della quarta edizione delle "Giornate del cinema muto" di Pordenone, il 5 ottobre 1985.

l'estate del 1914 a Livorno), quando per un anno circa frequentò come 'maestro' lo stabilimento della Cines.
La piccola sezione dell'epistolario mascagnano, costituitasi in quella circostanza, si trova inedita nel fascicolo 6 ("Lettere alla moglie Lina: 1913, 1914, 1915, 1918") del fondo Pietro Mascagni, consultabile in microfilm presso l'Archivio centrale dello stato di Roma: un nucleo di 95 documenti, di cui appena tre sono estemporanei e marginali (lettera da Milano dell'8.XII.1913, da Bologna del 9. X.1915, da Padova del 27.VIII.1918), mentre tutti gli altri risultano coerenti e raggruppati fra il 7.II.1914 e il 23.I.1915. Si tratta di testi che — dimessi e schietti, ritualmente incorniciati fra l'esordio «Mia cara Lina» e la chiusa «il tuo Piero che ti adora», e oltretutto vergati con invitante scrittura accurata, su carta di solito personale, dall'intestazione «Via Po, 21» — si prestano nell'insieme a confermare sia la fisionomia del Mascagni privato, marito, padre e soprattutto conteggiatore affannato dei propri introiti, sia la vicenda professionale e creativa del Mascagni musicista: vi sono per esempio attestati il difficile accordo economico con Lorenzo Sonzogno, il rilancio di *Parisina* al Costanzi di Roma, una direzione dell'*Aida* allo Stadium di Roma, i contatti con il mondo imprenditoriale della lirica, cenni sul formarsi del libretto *Lodoletta* di Giovacchino Forzano. Di più, tali lettere offrono notizie dirette e insostituibili sul coinvolgimento attivo — il primo, che si sappia, e finora mal noto — di Mascagni nella realizzazione cinematografica, in particolare come autore del commento musicale di *Rapsodia satanica*. Indiscutibilmente preziose quindi per la migliore conoscenza di un intermezzo anomalo dell'itinerario artistico mascagnano, esse assumono un valore tutto particolare per gli studi storici e filologici sulla produzione cinematografica italiana dell'epoca[2], poiché informando sul laborioso concretarsi della componen-

---

[2] Da Mascagni, 'corrispondente' da una delle capitali d'epoca del cinema italiano, ci attenderemmo anche informazioni di prima mano sulla realtà cinematografica del tempo; queste invece risultano scarse e per lo più connesse con i suoi tentativi di incanalare le velleità imprenditoriali dell'irrequieto figlio Domenico (Mimì) anche verso lo spettacolo (in particolare procurandogli, come s'accennerà oltre, un *Bersaglio vivente* tramite la Cines). Così in apertura d'epistolario informa che «Mimì è a Genova per l'inaugurazione della stagione... cinematografica» (8.XII.1913; 4/88) con il film *I tre moschettieri* (cioè *Les trois mousquetaires* di A. Calmettes, della Film d'Art), ottenuto da Roberto Radogna, allora agente generale in Italia appunto della parigina Film d'Art (cfr. 21.IV.1914; 8/125); accenna poi all'«acquisto» per Genova di *Cabiria* (cfr. 20.V.1914; 4/179; anche 21.V.1914; 4/188 e 22.V.1914; 4/182); infine esprime interessanti valutazioni economiche sul ventilato acquisto di «un Cinematografo a Genova, in Via Venti Settembre», un «affare» che però «non appare troppo buono, perché ci sono delle spese enormi: 28.000 franchi di affitto»; di più, «gli incassi sono un po' meschini: superano di poco le 100.000 lire all'anno»; non bastasse, sarebbe poi di «circa *40.000* lire» il prezzo «per l'acquisto di tutto», cioè

te sonora di un film muto, oltretutto 'di qualità', sembrano poter offrire elementi utili per rispondere a quesiti proprio ora emergenti: sul rapporto, ad esempio, fra musicista da una parte e produzione e realizzazione cinematografica dall'altra; o, ancora, sulle modalità del musicare film nel muto; e, infine, sull'effettiva connessione fra immagini 'mute' e relativo accompagnamento musicale: un tema, questo, che sta finalmente facendo muovere i primi passi, da qualche anno, a una forma nuova di filologia, che potremmo chiamare filmica.

Lasciando ad altri la valorizzazione complessiva di questo gruppo di lettere, sembra lecito stralciare qui i passi d'interesse cinematografico e proporli con il massimo risalto come documentazione grezza e parziale, da cui ulteriori iniziative specifiche di studio possano ricavare spunti di risposta a quei quesiti. Le singole citazioni naturalmente, come il loro obiettivo documentario esige, saranno sempre accompagnate dalla data della lettera di provenienza, e inoltre dalle due cifre della collocazione archivistica.

Arrivato, il venerdì 6 febbraio 1914, a Roma e risolta favorevolmente in giornata, con una «seduta» fra legali, la richiesta di riduzione dell'imponibile (da 30.000 a 22.000 lire), Pietro Mascagni vive in compagnia dell'avvocato di fiducia Dall'Oppio, ore euforiche. Riferisce, il sabato notte, a Lina:

Dall'Oppio mi ha sequestrato: figurati che ieri, dopo la seduta, alle 5½ andai a casa sua (sta vicino a noi, al Corso d'Italia 6) e ci rimasi fino alla mezzanotte. Dopo uscimmo un po' insieme e poi andammo a letto. Stamattina alle 9½ era da me. Puoi immaginare che abbiamo parlato sempre, e discusso sempre del contratto della *Cines*. Dopo colazione abbiamo avuto una seduta col Fassini alla *Cines*. La seduta è stata laboriosa ed importante. Il Fassini è estremamente contrariato dall'impegno che mi ha fatto assumere Renzo di dare a lui la proprietà della musica; egli mi ha detto che proprio in questi giorni la *Cines* ha deciso di impiantare una Casa editrice in piena regola, ed avrebbe desiderio di avere me come *unico Maestro*. Naturalmente si è discussa la cosa, ed io ho detto tutta la verità a Fassini, cioè: che mi trovavo un debito di 100.000 franchi e

---

evidentemente del materiale tecnico e di arredo che, secondo Mimì, «si deve mutare» (21.VI.1914; 4/228; cfr. anche 26.VI.1914; 4/238 dove parla di 50.000 lire di spesa immediata). Dell'ambiente produttivo della Cines (dove circolano attori e «cinematografisti» di rilievo, impegnati in realizzazioni anche notevoli, come *Christus* di Giulio Antamoro, girato in pieno 1914) Mascagni lascia trapelare solo quanto interferisca nel suo compito di collaboratore musicale e quindi, fra poco altro, pure i soggiorni d'affari di Fassini a Parigi (cfr. per esempio 24.IV.1914; 4/140 oppure 14.VI.1914; 4/214) e a Torino (cfr. 9.VII.1914; 5/11). Eccezionalmente segnala pure la presenza alla Cines di Léon Gaumont, il 4 luglio 1914: «Poi mangiai un boccone ed andai alla *Cines*. Trovai Fassini in pieni affari con Monsieur Gaumont, il famoso cinematografista di Parigi, il quale mi fece molte feste» (5.VII.1914; 5/4).

che per evitare delle proteste di cambiali ho dovuto accettare quelle condizioni. Allora il Fassini mi ha rimproverato di non averglielo detto prima; e mi ha detto che la *Cines* e Pacelli sarebbero stati felicissimi di levarmi ogni impiccio, dandomi tutte le somme di cui avevo bisogno. Dall'Oppio mi ha aiutato molto e mi diceva ora, uscendo, che l'affare si farà ugualmente. (Pensa che sono uscito ora, alle 9 di sera). Durante la discussione il Fassini mi ha detto che con Ferri non faranno altri affari, ma con me vogliono fare un contratto di 5 anni e Dall'Oppio crede che potrei ricavare almeno 200.000 franchi all'anno, cioè *un milione* in 5 anni. Domani dobbiamo vederci di nuovo col Fassini ed anzi siamo invitati a pranzo da lui. Lunedì mattina abbiamo, alle 9½, una seduta col Pacelli. Io spero di fare un grande affare. [7.II.1914; 4/96]

Questa lettera inaugurale dei soggiorni romani di Mascagni nel 1914 immette nel pieno d'una trattativa di collaborazione con la Cines e mostra le due parti risolute ad accordarsi, con reciproco vantaggio. Il musicista ha bisogno — angustiato come sempre da una «smania fissa e febbrile» di accrescere per la famiglia «la ricchezza fatta» col proprio lavoro (così a Lina il 25.IV.1914; 4/144) — dei compensi lauti e 'facili' della casa cinematografica. Benché disposto ad assecondare le profferte dei cinematografari, forzando così per il momento ritrosie professionali ed estetiche[3], può comun-

---

[3] Che Mascagni aspiri in realtà nello stesso tempo alla collaborazione con un cinema in cui il film sia usato come supporto della musica, anzi della 'grande' musica, lo si può desumere da una sua lettera del 21 aprile 1914: riferendo infatti un'allettante profferta di Radogna, per indurlo a passare alla Film d'Art come direttore artistico delle attività musicali a Parigi, egli confessa stizzito: «Infatti, tirando su le calze all'Avv. Radogna, ho capito chiaramente che vorrebbero mettere in pratica tutte le mie idee che esposi alla *Cines*, cioè: le grandi produzioni sinfoniche-cinematografiche, che quei Signori della *Cines* non hanno capito mai» (21.IV.1914; 4/125). È noto che tuttavia, per esigenze soprattutto economiche, accetterà di porre la propria arte al servizio di qualche film, sia creando il commento, oltre che del muto *Rapsodia satanica*, del sonoro *La canzone del sole* di M. Neufeld, 1933 (ma su questo si vedano F. Savio, *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime (1930-1943)*, Milano, Sonzogno, 1975, pp. 57-58; E. Comuzio, *La bella addormentata in camicia nera. La musica per film in Italia durante il fascismo*, in «Bianco e Nero», XLV, 1984, 2, p. 71), sia concedendo l'utilizzazione della *Cavalleria rusticana*, nel 1916, per l'omonimo film di U.M. Del Colle per la Flegrea, nel quale il commento musicale «accompagna fedelmente l'azione senza alcun sincronismo» (anche per le controversie con la Tespi Film, produttrice d'un coevo *Cavalleria rusticana* di U. Falena, approvato da G. Verga, cfr. S. Zappulla Muscarà, *Letteratura, teatro e cinema*, Catania, Tringale, 1984, pp. 193-194. La renitenza a riconcedere *Cavalleria rusticana* per riduzioni filmiche, si sa, s'accentuerà con gli anni; a proposito per esempio di *Cavalleria rusticana* di A. Palermi, 1939 (su cui cfr. anche F. Savio, *Ma l'amore no*, cit., p. 75; F. Savio, *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano*, a cura di T. Kezich, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 335, 358; E. Comuzio, *La bella addormentata*, cit., p. 51), si veda una sua testimonianza del novembre 1942, intorno alle vane richieste della Scalera in *Mascagni parla. Appunti per le memorie di un grande musicista*, a cura di S.

que disporre di risorse contrattuali assai menomate; infatti un debito di 100.000 lire lo lega a Lorenzo Sonzogno con un «patto», secondo il quale deve cedergli «per 5 anni» la «proprietà di tutta la musica» che scriverà «per qualsiasi casa cinematografica», e inoltre con l'impegno, stabilito dal «contratto per *Parisina*» (andata in scena alla Scala con esito mediocre il 15 dicembre 1913) di scrivere per lui «altre due opere» (29.IV.1914; 4/137). Quel debito e il connesso vincolo professionale con l'editore milanese non solo rendono laborioso l'accordo iniziale con la Cines — che effettivamente di lì a poco promuoverà un'attività editoriale, peraltro effimera, con l'intento di sostenere e sfruttare meglio i propri film, pubblicandone i «libretti» e le partiture — ma anche uno successivo dell'aprile; e l'ombra in particolare del debito di 100.000 lire, assunto con l'appoggio della Cines dal Banco di Roma, continuerà a incombere sulle giornate e sulle lettere di Mascagni, soprattutto dalla fine d'ottobre del 1914. Spesso in quelle pagine ansiose erompe tuttavia l'euforico compiacimento con la moglie del grande «affare», talora immaginario, o della valutazione lusinghiera, come il vedersi appunto già «unico Maestro» della Cines o il ritenersi preferito a un soggettista di riguardo quale Enrico Ferri, di cui diremo.

La Cines da parte sua intende fare propria, in esclusiva, la collaborazione di Mascagni, non tanto in ossequio alla peculiare consuetudine di dotare, per lo meno verso il 1907 e in anni recentissimi, i film d'apposito commento musicale[4], quanto più in generale per esigenze promozionali di 'immagine' della Casa (in fase di rilancio dal 1910 per impulso del direttore generale Alberto Fassini, essa è in forte espansione da quando nel 1912 s'è potenziata, separando fra l'altro il 'ramo cinema' di Fassini dal 'ramo seta' e assumendo al suo vertice, come presidente del consiglio d'amministrazione, Ernesto Pacelli, presidente fra l'altro anche del Banco di Roma[5]) e

---

De Carlo, Milano-Roma, De Carlo, 1945, pp. 215-220. Indizi comunque di sue trattative nel 1928 per un film-opera, si trovano nel fascicolo 5 ("Lettere di Mascagni al figlio Domenico") del *Fondo* presso l'Archivio centrale dello stato.

[4] Si veda E. Comuzio, *Musica durante il muto. La pratica del "cine-sheet" o foglio di indicazioni musicali*, in «Immagine», IV, 1985, 10, p. 1; inoltre E. Comuzio, *Industria e commercio dell'"Incidental film music"*, in «Immagine», n.s., 1962, 2, p. 16.

[5] In particolare si veda A. Bernardini, *Cinema muto italiano. III. Arte, divismo e mercato (1910-1914)*, Roma-Bari, Laterza, 1981, pp. 163-166. Che l'ingaggio di Mascagni rientri in una strategia complessa di lancio industriale sotto forma anche 'culturale', trova conferme fra l'altro nel bando d'un ricco concorso internazionale, nel 1913, per soggetti originali (cfr. per una prima informazione M.A. Prolo, *Storia del cinema muto italiano*, Milano, Poligono, 1951, pp. 59-60, 110) e nell'infittirsi dei contatti di Fassini con famosi letterati del momento (per quelli con L. Pirandello e con G. Verga cfr. S. Zappulla-Muscarà, *Letteratura*, cit., pp. 183-188, 219).

più in particolare per associare la firma del maestro livornese a un *Garibaldi* in gestazione, proprio mentre la Itala di Torino si assicura la collaborazione di Ildebrando Pizzetti per *Cabiria*.
Dopo due giorni di trattative, il lunedì 9 e il martedì 10 febbraio, Mascagni strappa a Pacelli un contratto favorevole: per la musica del film in allestimento, *Garibaldi* (musica che andrà in proprietà a Sonzogno), un compenso di 100.000 lire, pagabili in due rate (metà subito e metà alla consegna della partitura), più il 25% sugli incassi (così secondo la lettera del 29.IV.1914; 4/136). Ma ecco le parole del protagonista:

Lina mia,
sono le 7¾ ed esco ora da una serie continua di conferenze che sono cominciate stamane alle 9, con Pacelli. Pacelli è stato molto gentile con me, come al solito: ha deplorato che non mi sia rivolto a lui quando ebbi bisogno delle 100.000 lire. Ha detto che, se quel debito con Sonzogno fosse un ostacolo per concludere il contratto con la *Cines*, egli è pronto a darmi subito le 100.000 lire per pagarlo. Ma questo fatto del debito non è un ostacolo: le discussioni laboriose per addivenire ad un accordo sono tutte basate sul fatto della proprietà della musica che deve restare a me, mentre la *Cines* non voleva cederla; ma ora tutto sembra appianato e domani credo che addiverremo alla firma del contratto e quindi all'incasso di 50.000 lire. [9.II.1914; 4/98]

Mia cara Lina,
dunque tutto è fatto! Il contratto è firmato ed ho incassato 50.000 franchi! Sei contenta?... Dall'Oppio ha lavorato molto bene ed il contratto è come io lo volevo. A lavoro finito incasserò altri 50.000 franchi [...] In quanto a Renzo, stai tranquilla che non potrà fare nulla contro di me. Intanto l'affare con la *Cines* è concluso e Renzo si deve leccare i baffi. Io però sto sempre in guardia e non sono tipo da farmela fare tanto facilmente. [10.II.1914; 4/100]

Tanta esultanza per quel contratto eccezionale — eccezionale nell'elevatezza del compenso, se si considera che Pizzetti nel luglio 1913 aveva 'sparato' a Pastrone[6] la richiesta di 10.000 lire per il commento di «2 ore» di *Cabiria*[7] — sarebbe stata ancor meglio motivata se Mascagni avesse previsto, quel 10 febbraio, che le 50.000 già intascate erano un regalo bell'e buono, in quanto non una nota avrebbe dovuto scrivere del *Garibaldi*, entro i sei mesi pattuiti (così secondo la lettera del 29.IV.1914; 4/136).

---

[6] Cfr. *Giovanni Pastrone. Gli anni d'oro del cinema a Torino*, a cura di P. Cherchi Usai, Torino, Utet, 1986, pp. 99-110.

[7] Così da una lettera di Pizzetti a G. D'Annunzio, pubblicata in *Giovanni Pastrone*, cit., p. 99.

Non lo scoppio della guerra europea, che costringe la Cines, dall'agosto 1914, a ridimensionare i piani della produzione, ma, stando alle informazioni di Mascagni, l'imperizia del soggettista Enrico Ferri, notissimo e discusso deputato socialista[8], si direbbero aver indotto Fassini a rallentare e poi abbandonare la preparazione di quel film virtualmente prestigioso. Non pare superfluo condensare qui, in inciso, la versione mascagnana di quel progetto mancato. Già prima che Mascagni passi tra i collaboratori della Cines, Ferri ha evidentemente scontentato i suoi committenti («il Fassini mi ha detto che con Ferri non faranno altri affari»: cfr. 7.II.1914; 4/96). E malgrado l'indubbio impegno, il deputato-soggettista fa impazientire anche il musicista livornese allorché, dall'aprile del 1914, si trova disponibile ad assolvere secondo contratto il proprio compito, non senza comprensibile apprensione («Ma io ho paura di cominciare col *Garibaldi*»: 3.IV.1914; 4/105). L'impressione del primo incontro:

Ieri dalle 5½ alle 9½ andammo in casa Ferri per sentire il suo *Garibaldi*. Che delusione, Lina mia! Un vero disastro! Ma non dirlo a nessuno per carità! Rimedieremo noi. Figurati che Ferri ha letto tanti libri ed ha preso tutte le date dei diversi avvenimenti di Garibaldi. Una cosa dolorosa e

[8] La scrittura di Ferri come soggettista è stata presumibilmente determinata dalla sua notorietà sia in campo culturale (nato nel 1856 a San Benedetto Po nel Mantovano, penalista e autore di diffuse trattazioni scientifiche, tipo *I delinquenti nell'arte* del 1896), sia in campo politico, dove ha fama di 'vivacità' anche ideologica: deputato dal 1886 prima 'radicale' e dal 1893 fra i socialisti, intransigente direttore dell'«Avanti!» dal 1900 al 1908, poi 'ministerialeggiante' tanto da distinguersi fra i «tripoleggianti» nel 1912, per dirla con B. Mussolini su «Lotta di classe» del 20 aprile 1912 (cfr. R. De Felice, *Mussolini il rivoluzionario. 1883-1920*, Torino, Einaudi, 1965, p. 115), ma nel 1914 rigido anti-interventista; rientrato a vita privata nel 1924, nei giorni estremi (muore a Roma nel 1929) diventa fiancheggiatore del regime fascista, pubblicando *Mussolini uomo di Stato* (1926) e *Il Fascismo in Italia e l'opera di Benito Mussolini* (1928). Membro solitamente attivo e ascoltato in parlamento («sommo bagolone dei parlamentari di Montecitorio» lo ha definito verso il 1900 A. Frizzi, *Il Ciarlatano*, Mantova, La Provinciale, 1912, p. 51; cfr. *Arturo Frizzi. Vita e opere di un ciarlatano*, a cura di A. Bergonzoni, Milano, Silvana, 1979), egli non figura mai in aula tra i votanti nel periodo d'elaborazione del soggetto *Garibaldi*, cioè dalla fine del 1913 al novembre del 1914 (per informazioni bio-bibliografiche su di lui si veda A. Malatesta, *Ministri, Deputati, Senatori dal 1848 al 1922*, Milano, Istituto editoriale italiano Tosi, 1940, vol. I, p. 416; e anche *Chi è? Dizionario degli italiani d'oggi*, Roma, Formiggini, 1928, p. 217, dove il testo appare 'politicamente' revisionato dall'interessato). Come titolo di competenza per una biografia cinematografica su G. Garibaldi, l'on. Ferri può avanzare per lo meno un giro di conferenze in Argentina, dal giugno 1908, in un'aura certamente satura di garibaldinismo (del resto risale a quell'esperienza certa sua 'conversione' ideologica). Ha annotato però M.A. Prolo, *Storia*, cit., p. 75: «Si progettò anche un film su Garibaldi (soggettista Enrico Ferri, commento musicale di Pietro Mascagni), ma poi Enrico Ferri fu accusato di servirsi della figura di Garibaldi per i suoi appetiti pubblicitari ed il film, anche per altre ragioni, non si fece più».

poverissima. Chiunque avrebbe saputo farlo. Ma dove è la figura di Garibaldi?... Dove è un solo momento di genialità?... E dove un po' di lirica?... Nulla, nulla, nulla! [2.IV.1914; 4/103]

Egli segue comunque da vicino il *Garibaldi* anche da quando un ulteriore «affare» con la Cines, di fine aprile, lo induce a spostare la sua collaborazione di musicista, come vedremo, verso *Rapsodia satanica* (per esempio, nella lettera 28.IV.1914; 4/146: «Intanto, del *Garibaldi* non se ne sa più nulla: io potrei fare una diffida alla *Cines*; ma ho paura di mettermi in urto, mentre credo che ci sia tutto da guadagnare restando in buona»). E poiché i preliminari organizzativi della realizzazione procedono, egli non manca di svolgere un ruolo attivo, procurando, in vista del lancio commerciale — che fra l'altro prevede un «libretto» in versi ispirato dal film, da affidare al poeta Fausto Salvatori[9] — la collaborazione prestigiosa del pittore livornese Plinio Nomellini, come cartellonista[10]:

Stamattina sono stato anche alla *Cines* per leggere un brano del *Garibaldi* mandato da Ferri. Però Fassini ha convinto Ferri che bisogna fare scrivere il Poema da un poeta. Ed il poeta sarà Salvatori. Stamattina abbiamo anche fatto le prove per il trucco di Garibaldi: abbiamo scelto un ottimo artista e lo abbiamo fatto truccare e vestire completamente da Garibaldi.

---

[9] Naturalmente, cadendo poi il progetto del film, verrà meno anche quello del suo «libretto». Ma allorché Mascagni incontra alla Cines Salvatori, «reduce dall'Egitto», ritiene per un momento che il *Garibaldi* «lo faccia definitivamente lui, visto che Ferri non ci sa cavare le gambe» (19.V.1914; 4/176). Non è escluso che Salvatori — il quale evidentemente s'è recato in Egitto per le riprese del *Christus* di G. Antamoro — abbia per primo richiamato l'attenzione della Cines su Mascagni: cfr. una sua lettera del 26 novembre 1913 ad Antamoro (dove indica il maestro livornese come musicista ideale per *Christus*) nel saggio di L. Michetti Ricci, *"Christus" di Giulio Antamoro*, in «Bianco e Nero», XLIV, 1983, 4, p. 115. Ancora a proposito di Salvatori e per integrare un particolare di tale saggio va precisato che la «elegante edizione» del poema *Christus* è tempestivamente allestita dall'intraprendente (e oggi dimenticato) poeta romano (p. 117), ma non viene allora edita, come contratto vorrebbe (p. 116), dalla Cines, forse per riverbero dei contrasti sorti fra Antamoro e Fassini verso la fine delle riprese del film (p. 120). Il componimento sarà stampato in volume solo anni dopo (F. Salvatori, *Christus. Rapsodia sacra in tre misteri*, Isola del Liri, Soc. Tip. Macioce e Pisani, 1932), a beneficio dell'Opera nazionale per l'assistenza agli orfani di guerra anormali psichici, per iniziativa del suo vice presidente, on. Giovanni Vaselli (sul coinvolgimento onorario anche di Mussolini in questa impresa editoriale si veda Archivio centrale dello stato, Presidenza del Consiglio dei ministri 1931-33, busta 1525, fascicolo 3/2-6, n. 4542).

[10] Mascagni è proprietario del noto *Garibaldi* di Nomellini, presentato alla settima Esposizione internazionale di Venezia (1907); su questo ha scritto giorni innanzi: «Le *Arti Grafiche* di Bergamo, che vennero a casa nostra per la riproduzione del *Garibaldi* del Nomellini mi ha mandato una copia del quadro che è meravigliosa» (2.V.1914; 4/159).

La figura è perfetta ed il trucco è ottimo. C'è una differenza nel naso che bisognerà correggere con del mastice; e c'è una differenza negli occhi: questo artista ha gli occhi grandi, mentre Garibaldi li ha piccoli ed infossati. Bisogna studiare e provare molto prima di prendere una decisione definitiva. Per Mercoledì alle 10½ ant. è fissato un appuntamento con me, Fassini e Ferri; poiché Ferri leggerà *tutto* il suo lavoro. Ti dò una bella notizia: non è improbabile che Mercoledì a quella seduta assista anche Nomellini: mi ha scritto una lettera bellissima, tutta piena di fuoco e di entusiasmo per il *Garibaldi*, con la quale si mette a mia disposizione, magari per il manifesto *reclame*. Fassini si è montato e mi ha detto di farlo venire a Roma. Gli scrivo ora. Sei contenta?... [23.V.1914; 4/186]

Ferri continua tuttavia a mostrarsi impari al proprio compito:

Il colloquio con Ferri è stato lungo e laborioso; ma siamo alle solite: Ferri non sa fare altro che la cronaca della vita di Garibaldi, e non arriva neppure a capire quello che io voglio, cioè: un vero e proprio poema, con scene reali e con scene simboliche, con apoteosi, con visioni mitiche ecc. ecc. Ferri non capisce! Figurati che ha preso ancora tempo fino al 15 di Giugno per terminare il lavoro. È cosa che opprime! Fortunatamente io vado avanti coll'attuale lavoro e Fassini mi ha detto stamane che dopo la *Rapsodia* ne faremo anche un altro... prima del *Garibaldi*. [27.V.1914; 4/197]

Anche la dilazione di consegna del soggetto si rivela presto infruttuosa («io sono venuto alla *Cines* dove il Barone aveva fatto venire Ferri [...]. Abbiamo avuto un colloquio lunghissimo sul *Garibaldi*, ma mi pare che siamo sempre al punto di prima»: 9.VI.1914; 4/205). Mentre il soggetto continua a farsi desiderare, non sappiamo in quale grado per incontentabilità del musicista verso il suo 'librettista' Ferri, l'organizzazione produttiva non si ferma («stamani è venuto a casa l'on. Ferri a dirmi che ha scritto a Nomellini di venire a Roma almeno per 7 o 8 giorni, volendo definire tutto prima che Ferri vada in vacanza. Anche Fassini ora ha molta furia»: 24.VI.1914; 4/234. Ancora, «Ferri mi ha avvertito che domani, Domenica, arriva a Roma Nomellini e che saranno insieme alla *Cines* domani nel pomeriggio. È necessario che io sia presente a questa riunione da Fassini»: 27.VI.1914; 4/239). Ma nonostante dilazioni e infine la comprensibile «furia» di Fassini, il soggetto non sembra riuscire a prendere forma: «Oggi abbiamo una seduta con Ferri; ma credo che saremo alle solite» (7.VII.1914; 5/7). Probabilmente l'estate prima, e l'aggravarsi poi della guerra, fanno abbandonare quello stentato progetto del *Garibaldi*. Mascagni comunque non lo menziona più nelle ulteriori lettere a Lina. E tace anche sulla perdita delle 50.000 lire pattuite. Ma il suo impegno di musicista cinematografico è ormai da tempo tutto rivolto, con

vantaggiosa compensazione economica, a un altro film, *Rapsodia satanica*, appunto.
Scritturato il 10 febbraio 1914 per musicare *Garibaldi*, Mascagni lascia immediatamente Roma e attende per quasi due mesi ad altri impegni. Il contratto appare a lui un «affare» colossale; ne fa fede, oltre alle sue parole, anche un appunto a matita non datato, ma del 9 febbraio, che Dall'Oppio lascia, probabilmente nottetempo, a Lina: «*Lunedì* tanti saluti anche oggi dal vostro aff.mo Dall'Oppio. E domani si firma. Siete contenta?» (4/99). Ma anche la Cines è soddisfatta della 'scrittura' prestigiosa, come conferma fra l'altro l'omaggio che all'indomani della firma Fassini inoltra galante, tramite Dall'Oppio, alla signora Lina (Dall'Oppio «ieri mi telegrafò due volte» a Livorno, «anche per dirmi che ha lasciato a te un regalo di Fassini. Che cosa è?... È bello?»: 16.II.1914; 4/101). Che il barone lo consideri un collaboratore di riguardo, da favorire e da sfruttare ulteriormente, lo si deduce da lettere inviate ai primi d'aprile da un breve soggiorno a Roma:

Alla *Cines* mi hanno preparato una bella stanzetta per lavorare. Io ne ho piacere, perché così, quando verrà il momento del lavoro, ed io dovrò vedere l'effetto della cinematografia, avrò tutto lì sottomano. Inoltre, ho pensato che se si affitta il nostro appartamento, io o te dovremo stare in albergo nell'epoca in cui dovrò essere forzatamente a Roma per il mio lavoro; ed allora non potrò avere la macchina cinematografica in casa. Intanto, Lina mia, ti dico che forse faremo altri affari con la *Cines*: sto già preparando qualche cosa di importante: realmente il Fassini è una persona d'azione e che ha voglia di fare le cose bene e positivamente. Io credo che mi intenderò con lui in modo meraviglioso. Stamane abbiamo fatto colazione alla *Cines*, una colazione improvvisata, mandando a prendere qualche cosa fuori. Ma d'altronde avevamo da discutere e non potevamo perdere tempo. [2.IV.1914; 4/103]

Quì tutto bene; la *Cines* mi ha fatto oggi trovare pronta la mia stanza, con pianoforte, carta di musica ecc. Se potessi cavarmela in breve tempo! Incasserei altre belle 50.000 lire! [4.IV.1914; 4/107]

Benché gli affanni per il bilancio familiare siano attenuati e le prove di considerazione professionale siano rassicuranti, il demone dell'insoddisfazione economica e in particolare artistica si scatena in quell'aprile, con il concorso di dolorosi fattori privati, come il cumulo di preoccupazioni per il figlio Mimì, e più ancora il sorgere, contro di lui, del sospetto coniugale, a cui reagisce con proteste accorate e puntigliose registrazioni di ogni istante delle proprie giornate romane (esempio: «Esco sempre con Dall'Oppio e facciamo colazione insieme. Torno a casa verso le sei e ci sto fino alle 9 ed anche alle 10; e la sera vado con Dall'Oppio ed il barone Fassini un

Pubblicità di *Rapsodia satanica* di Nino Oxilia

po' alla *Cines*, al teatro della *Cines* (*Apollo*) all'*Excelsior*, e poi torno a casa con Dall'Oppio. Da dopo colazione fino alle 6 sto sempre allo stabilimento della *Cines*»: 5.IV.1914; 4/110).
L'impulso cieco di piantare in asso la Cines esplode verso il 20 aprile, dopo che per una settimana ha diretto al Costanzi *Parisina*, fino al 19, per 1000 lire la serata[11]. A fomentare l'avidità del capofamiglia e a portare in superficie la sotterranea crisi di rigetto del cinema corrente, essenzialmente basato sulla componente visiva, da parte di un artista che concepisce invece l'immagine filmica al servizio della musica, contribuisce un incontro di Mascagni, il 18, in un palco del Costanzi, con l'avvocato Roberto Radogna, agente generale, si sa, della Film d'Art. Ecco il passo relativo:

Domenica (ultima recita) andai in un palco dove c'era la Sig.ra Radogna con suo marito; e dietro c'era D. Nicola Moschetti *in incognito* Si capisce che io non potevo farmi avanti nei palchi e rimanevo in fondo per non farmi vedere dal pubblico. Non sono stato in altri palchi. In palco Radogna ci andai perché l'Avv. Radogna aveva bisogno di avere un appuntamento con me per un grande affare. Infatti ieri sera venne a casa e mi parlò di

---

[11] A partire dal 20 aprile Mascagni accenna inoltre, per una quindicina di giorni, a riunioni di commissione al Ministero della pubblica istruzione (in particolare per l'assegnazione dell'insegnamento di composizione al conservatorio di Napoli): sono «sedute stupide, inutili, noiose» (21.IV.1914; 4/126) con Boito e Bossi, per un compenso neppure da «fuochista» (26.IV.1914; 4/147), insomma, un «maledetto concorso» (28.IV.1914; 4/145).

questo affare trattenendosi fino alle 11 di sera. C'era anche il M° Malaspina che domani e dopo domani sarà a Milano. L'affare dell'Avv. Radogna è colossale: sai che egli sta a Parigi nella casa cinematografica *Filmart* (quella da cui Mimì e Ugo hanno preso i *3 Moschettieri*); questa casa importante ha fatto costruire un grande Salone da Concerti sul *Boulevard des Italiens*, vicinissimo all'*Opéra* ed all'*Opéra Comique*. Vorrebbe istituire una Sala da Concerti Sinfonici, come quelle che esistono già, cioè: Colonne e Chevillard. E vorrebbe avere me come direttore artistico: io dovrei autorizzare la Società a usare del mio nome, mentre io andrei soltanto ogni due mesi a dirigere due o tre concerti; gli altri concerti sarebbero diretti da altri Maestri francesi, tedeschi, italiani ecc. ecc., scritturati da me stesso. L'idea è buona e artistica; però io ho capito subito che questa idea è per guadagnare la mia persona anche per altri affari. Infatti, tirando su le calze all'Avv. Radogna, ho capito chiaramente che vorrebbero mettere in pratica tutte le mie idee che esposi alla *Cines*, cioè: le grandi produzioni sinfoniche-cinematografiche, che quei Signori della *Cines* non hanno voluto capire mai. In poche parole vorrebbero levarmi dalla *Cines* e prendermi intieramente. Io ho mostrato le migliori disposizioni per questo progetto, premettendo che la *Cines* mi pagherebbe molto bene per i nuovi contratti. Ma l'Avv. Radogna mi ha risposto che a Parigi possono pagarmi molto di più. Si tratterebbe ora di andare a Parigi per qualche giorno per discutere direttamente le cifre. Tu cosa ne dici?... Intanto io assumo informazioni su questa Ditta. E domani vado da Pacelli per vedere un po' chiaro nella questione della *Cines*. [21.IV.1914; 4/124]

Mascagni però può vagheggiare per poche ore ancora la 'fuga' dal vincolo contrattuale con la Cines, perché una replica immediata della moglie, che di riflesso si intuisce rovente, lo fa recedere definitivamente e senza più palesi ripensamenti, dopo un immediato e comprensibile tentativo di giustificazione: Radogna «aveva da consegnarmi una lettera in francese del Direttore Generale di *Filmart* di Parigi, il quale mi faceva delle proposte magnifiche che chiunque altro vorrebbe avere. In questa lettera ero anche invitato ad andare a Parigi (a spese della Società) per trattare l'affare propostomi (la direzione di Concerti Sinfonici) ed altri (che sarebbero appunto lavori cinematografici). Io non presi nessun impegno, desiderando avere il tuo giudizio» (23.IV.1914; 4/217).
D'altronde la permanenza di Mascagni alla Cines appare compensata proprio in quei giorni non tanto dalla prospettiva effimera di sistemare il figlio Mimì nel mondo dello spettacolo, con la gestione a Milano di un *Bersaglio cinematografico* (o *vivente*) inglese, procurata appunto dalla Cines (così da lettere fra il 23 aprile e il 4 maggio 1914), quanto dal maturare di un nuovo contratto sostanzioso, quello che, finalmente stipulato il 9 maggio, legherà il nome del musicista livornese a *Rapsodia Satanica*. In breve, alcuni momenti della sua laboriosa definizione.
Dapprima qualche misterioso e generico cenno, come «sto già

preparando qualcosa di importante» con la Cines (2.IV.1914; 4/103), o «Fassini è fanatico di me; ed io credo che faremo insieme molti affari» (3.IV.1914; 4/105). Poi, proprio in concomitanza con le velleità di 'abbandono', Mascagni fa esplicito riferimento a un soggetto di Fausto Salvatori, *La bambina dei fiammiferi*, già evidentemente noto alla moglie («Dall'Oppio è a Milano: ieri mi ha telegrafato che il soggetto della *bambina dei fiammiferi* è già pronto; il che vuol dire che la *Cines* è pronta a farmi un altro contratto. Ora senti: io avrei deciso di fare così: domani viene Dall'Oppio a Roma ed in mattinata io ho un appuntamento con Pacelli. Domani stesso io intendo di sapere se la *Cines* mi offre un nuovo contratto, ed a quali condizioni. Io credo che mi offriranno il contratto della *bambina dei fiammiferi*, con *25.000* lire subito ed altre *25.000* alla consegna del lavoro. Credi che possa accettare?... 22.IV.1914; 4/128). Un film così intitolato, che si sappia, non vedrà la luce. La Cines comunque intende sottoporre al proprio musicista anche pellicole già realizzate: «Devi sapere che Lunedì e Martedì alla *Cines* vorrebbero farmi vedere delle pellicole in azione per studiare se io posso farci la musica. Ed in questo caso si farebbero nuovi contratti»: 25.IV.1914; 4/134). Nell'attesa la mente euforica galoppa: «Con la *Cines*, il nuovo contratto lascia intatto quello del *Garibaldi* e non pregiudica il contratto della *piccola dei fiammiferi*, di cui Fausto Salvatori ha già scritto il libretto (chiamiamolo così) e lo ha spedito dal Cairo. Di modo che sarebbero tre contratti che avrei con la *Cines*; e se anche per gli altri due prendessi 50.000 franchi ciascuno (di cui 25.000 per ciascun contratto anticipati), avrei in tasca tre contratti per *200.000* lire, con *100.000* lire già incassate. La *Cines* vorrebbe che io iniziassi subito il lavoro; ma ho già detto che debbo andare a Milano per diversi giorni» (26.IV.1914; 4/148).
Lunedì 27 Mascagni vede un film («sono andato alla *Cines* dove sono rimasto fino alle 6: ho veduto una *film* nuova, ma non mi è piaciuta per la musica»: 27.IV.1914; 4/140). Martedì 28 ne vede due[12]; il secondo, poco entusiasmante, s'intitola *Rapsodia satanica*:

Cosa vuoi, Lina mia, io soffro molto, perché vedo passarmi il tempo senza che possa concludere qualche affare. L'affare di Parigi a te non piace; Renzo ti è odioso; mi pareva che tu avessi una certa preferenza per la *Cines*, ed io, secondando i tuoi desideri, mi sono buttato decisamente con la *Cines*. Ieri mi fecero vedere una *film* intitolata: *La Canzone di Werner*. Ma è una stupidaggine assoluta. Oggi me ne hanno [fatto] vedere due; si tratta

[12] Il film visto martedì, *La canzone di Werner*, risulta prodotto dalla Celio e approvato dalla censura con nulla osta n. 2774; nei repertori d'epoca della censura non ricorre invece il titolo *La rivolta del Tirolo*.

sempre di pellicole assolutamente nuove che sono appena in prova. Quelle due di oggi mi sono piaciute anche meno di quella d'ieri. Una è una cosa balorda intitolata: *La rivolta del Tirolo*; l'altra avrebbe qualche elemento buono, ma l'ultima parte (e specialmente la fine) è insulsa e stupidamente vacua. È intitolata: *Rapsodia Satanica*. Siamo sempre nel campo dei *drammi a intreccio*, che per la musica non si prestano. Se io accettassi quest'ultimo soggetto, si farebbe subito il contratto; ma io non ho coraggio di accettarlo, perché mi pare di scendere troppo in basso con un simile lavoro. E così non combino nulla e le mie belle speranze di venire a Milano con un bel pacchetto di biglietti da mille vanno in fumo. [28.IV.1914; 4/145]

L'angoscia della decisione (nella chiusa della stessa lettera: «oggi sono andato alla *Cines* alle 4 e sono tornato alle 8½. Ci sono andato con la speranza di combinare il nuovo contratto e prendermi i soldi; e sono tornato avvilitissimo e con un umore che tu puoi indovinare») riceve alleviamento dalla riflessione notturna, che suggerisce l'accettazione in particolare di *Rapsodia satanica* ad alcune condizioni, fra cui la richiesta, da effettivo co-autore del film, di rifarne con criterio concordato la terza parte:

Mia cara Lina,
oggi ti scrivo più presto: ti scrivo prima di andare al Ministero per la seduta, e ti scrivo per darti ragguagli circa quanto ti telegrafo ora, cioè circa le proposte dalla *Cines* fattemi stamane. A me pare che si potrebbe concludere questo affare, salvo il fatto che Renzo non faccia il porco. Perché c'è una condizione che implica l'intervento di Renzo. Dunque: stamattina sono stato chiamato alla *Cines*: il vice direttore generale Avv. Amato [sic per Amati] (il barone Fassini è ancora a Parigi e tornerà Venerdì o Sabato) mi ha chiesto se accettavo le *films* che mi hanno fatto vedere ieri e ieri l'altro. Io, come ti scrissi ieri, non ero punto convinto di quelle tre *films*, eccettuata la *Rapsodia Satanica* che ha delle buone scene che si prestano a fare della buona musica. Stanotte, ripensandoci bene, ho stimato opportuno di non mettermi in urto con la *Cines* e con Pacelli; quindi stamani ero in migliore disposizione d'ieri. Alla domanda dell'Avv. Amato [sic] ho risposto che le prime due *films* (*La canzone di Werner* e *La rivolta del Tirolo*) le scarto assolutamente mentre accetterei l'altra (*Rapsodia Satanica*) a patto di certe condizioni speciali, fra le quali l'obbligo della *Cines* di rifare tutta la terza parte della cinematografia che è una cosa stupida, inefficace, insulsa. Allora mi hanno risposto di formulare le mie condizioni; ed io ho dettato a Dall'Oppio che scriveva le mie condizioni, che sono le seguenti: 1ª Rifare completamente la terza parte della *Rapsodia Satanica* - 2ª Accetto questo contratto della *Rapsodia Satanica* a patto che mi si faccia un altro contratto per *La bambina dei fiammiferi* - 3ª Per la *Rapsodia Satanica* chiedo il 30% sugli introiti, più 75.000 franchi di anticipo, e cioè: 30.000 alla firma del contratto e 45.000 alla consegna della musica - 4ª Chiedo 4 mesi per comporre la musica - 5ª Per *La Piccina dei fiammiferi* chiedo il 30% sugli introiti, più 50.000 franchi di anticipo, e

cioé: 25.000 alla firma del contratto e 25.000 alla consegna della musica - 6ª Chiedo due mesi per la composizione della musica.
Come vedi le mie richieste dell'anticipo sono un poco diminuite da quelle del *Garibaldi* (che mi dà 100.000 di anticipo); ma ho aumentato la percentuale dal 25% al 30%. Per la *Piccina dei fiammiferi* mi sono tenuto anche più basso, calcolando che mi costerà meno tempo di lavoro. Eppoi in questi affari quello che conta è la percentuale: se il lavoro cammina, si guadagna molto. In ogni modo se concludo questi due contratti, introiterò subito 55.000 franchi che, aggiunti ai 50.000 ricevuti in febbraio per il *Garibaldi*, formano un totale di 105.000 franchi; e quando avrò terminato i tre lavori incasserò altri 120.000 franchi (50.000 del *Garibaldi*, 45.000 della *Rapsodia* e 25.000 della *Bambina*). In tutto si tratta di tre contratti per un totale di 225.000 franchi. Se potessi comporli tutti e tre in un anno (ho preso 6 mesi per il *Garibaldi*, 4 mesi per la *Rapsodia* e 2 mesi per la *Piccina*), verrei a guadagnare in un anno 225.000 franchi. E la mia crisi attuale sarebbe risolta. Cosa ne dici?...
Pare che le mie condizioni possano essere accettate, perché non mi hanno fatto nessuna osservazione. Ma però la *Cines* m'impone da parte sua una condizione speciale, che è appunto quella che riguarda Renzo. Tu sai che io feci il famoso patto con Renzo che riflette il prestito di 100.000 franchi, la causa di Via Pasquirolo ecc. ecc. In questo patto esiste anche il fatto che per 5 anni Renzo deve avere la proprietà di tutta la musica che io scriverò per qualsiasi casa cinematografica. Ed infatti per il *Garibaldi* così ho combinato con la *Cines*. Ma ora la *Cines*, per questi nuovi contratti, vuole essa stessa avere la proprietà della musica; per ciò vuole che io ottenga da Renzo questa condizione. L'affare non sarebbe difficile, perché io posso obbligare Renzo a questa condizione. Capirai che Renzo mi sta addosso perché firmi il contratto per le opere, su libretti di Forzano. Io sono obbligato a firmarlo, perché nel contratto di *Parisina* c'è la condizione che altre due opere mie debbono essere scritte per la casa Lorenzo Sonzogno. Ma siccome Renzo ha molta furia, io potrei forzargli la mano e firmare i contratti con lui, a patto ch'egli ceda la proprietà della mia musica cinematografica alla *Cines*. Ed anzi io potrei servirmi di Forzano, il quale poveretto aspetta a braccia aperte che Renzo firmi i contratti con me, perché altrimenti Renzo non firma i contratti dei libretti con lui. Ed il povero Forzano sta sulle spine. Cosa ne pensi tu di tutto questo?...
[29.IV.1914; 4/135]

Mascagni attende con spasmodica impazienza la riunione decisiva, che però arriva, dopo vari rinvii, soltanto il 9 maggio, allorché finalmente Fassini rientra a Roma da un lungo soggiorno d'affari a Parigi (con tappa a Torino). Nel frattempo, da una parte s'è illuso, con ottimismo al solito eccessivo, di ottenere intero e subito il contratto vagheggiato («In questo momento è venuto Dall'Oppio a farmi vedere la ricevuta di un lunghissimo telegramma fatto dal Vice Direttore della *Cines* al barone Fassini. Ciò significa che tutte le mie condizioni sono accettate e che si attende il benestare del Barone»: 30.IV.1914; 4/153); ma dall'altra ha saputo comunque

strappare a Lorenzo Sonzogno la rinuncia alla proprietà di sue eventuali musiche per film, in un incontro a Roma, del 2 maggio:

Con Renzo e Forzano sono andato a fare colazione; ed intanto abbiamo parlato delle nostre cose. Ti dico subito che Renzo si è mostrato accondiscendente circa la condizione della *Cines* di volere anche la musica in proprietà. S'intende bene che Renzo cede su questo punto a patto che io firmi i contratti con lui delle due opere. Alle tre e mezzo siamo andati alla *Cines* ed abbiamo avuto una lunga seduta; c'era l'Avv. Amato, Dall'Oppio, Renzo ed io. Fino dalle prime parole, ho capito che in assenza del barone Fassini non si poteva addivenire alla conclusione dell'affare. Infatti l'Amato (che è Vice-Direttore) mi ha detto subito che egli non era autorizzato che a trattare la *film* propostami, cioè la *Rapsodia Satanica*; ed in quanto alla *bambina dei fiammiferi* bisognava aspettare il barone Fassini. Naturalmente gli ho fatto osservare che io avevo consegnato le mie condizioni in iscritto e avrebbero potuto mandarle al Fassini, che era a Parigi, ed averne risposta. L'Amato mi ha detto allora che infatti furono mandate al Fassini le mie condizioni, ed il Fassini rispose che era contento di combinare i due affari, ma per la *piccina dei fiammiferi* occorreva prima di tutto aspettare il *libretto* (chiamiamolo così) di Salvatori e poi fare la pellicola, mentre per la *Rapsodia Satanica* non occorreva perdere tempo, essendo già fatta la pellicola, e si poteva subito iniziare la composizione musicale. Io mi sono mostrato dispiacente di questo contrattempo ed ho dichiarato di non potere recedere dalle mie condizioni, cioè: che intendevo fare i due contratti contemporaneamente. La discussione si è allargata, anche perché è intervenuto a parlare Renzo, il quale ha dichiarato di non essere alieno dal cedere il diritto dell'edizione della musica, ma ha aggiunto che questo sacrifizio lo intende fare nel mio interesse, vale a dire qualora io faccia un buon contratto con la *Cines*. [2.V.1914; 4/157]

Il contratto del 9 maggio è raggiunto con reciproche rinunce: la Cines si piega a rifare una parte di *Rapsodia satanica*, Mascagni dilaziona a tempo indeterminato l'accordo sul «libretto» di Salvatori (mentre Lorenzo Sonzogno fa la parte del benefattore di ambedue). Ma l'annuncio della firma ha il piglio del bollettino d'una guerra vittoriosa:

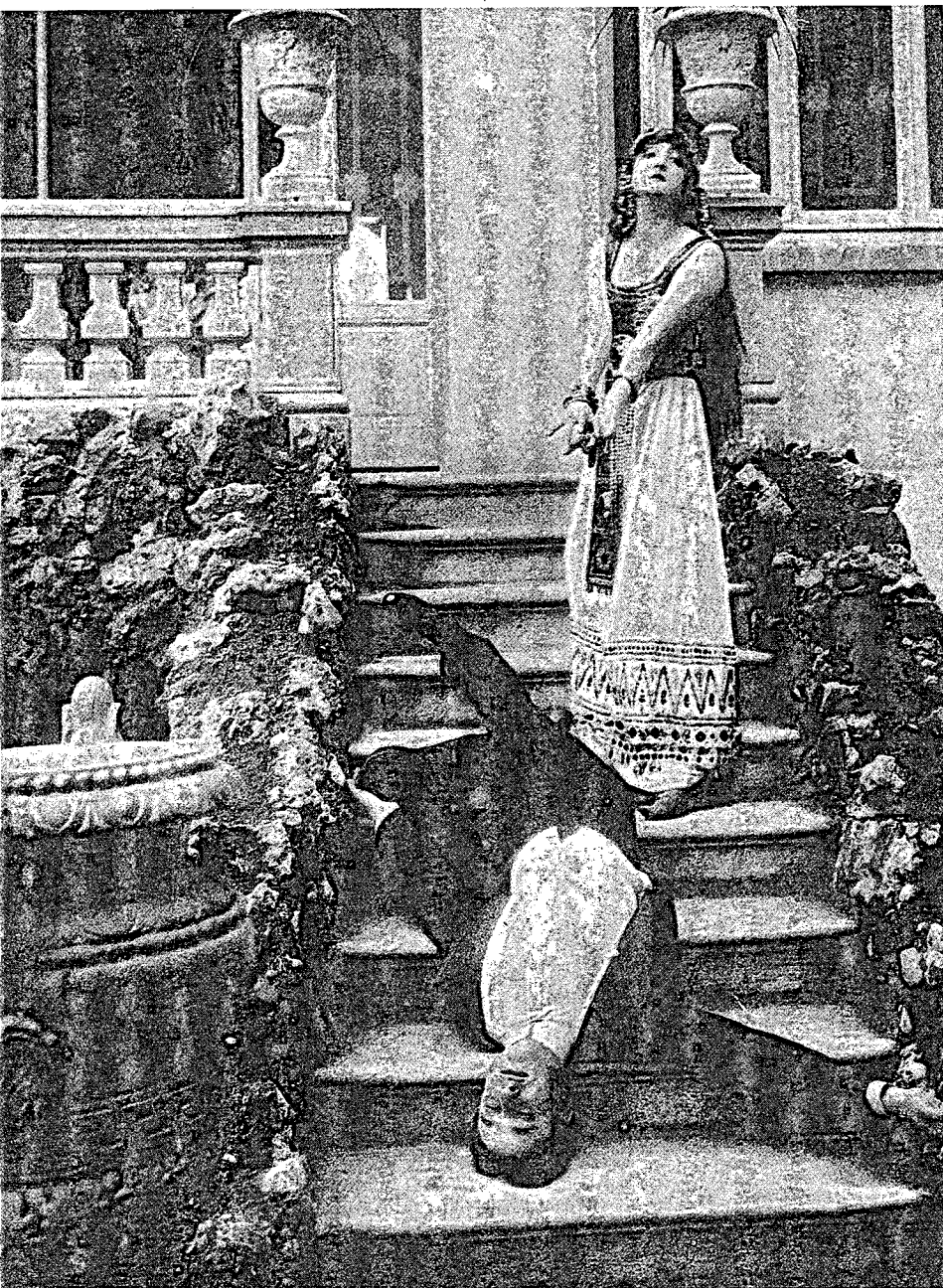
Mia cara Lina,
sono le 9½ di sera. Esco ora dalla *Cines* dopo una giornata laboriosissima. Sono andato alla *Cines* alle 10½ ed esco ora: *dieci ore e mezzo* per addivenire alla conclusione del contratto. È stata una lotta terribile: avevo contro di me tutti quelli della *Cines*, più due avvocati. Ed io ero solo. Ma ho vinto. Una grande vittoria. Ho firmato ora il contratto. Ed è un contratto colossale! Naturalmente ho incassato le 30.000 lire. Volevo telegrafarti, ma ho pensato che il telegramma, anche *urgente*, ti sarebbe giunto troppo tardi, se non domattina. Allora ho detto a Maddalena di chiamare il numero del telefono; ed io sto qui aspettando. Mi struggo di darti la buona notizia! [9.V.1914; 4/166]

Mascagni affronta il nuovo compito creativo dapprima con lena, sollecitato non solo da istanze economiche ma anche dal fascino del nuovo e dal prudenziale timore di ostacoli imprevedibili, nonché da esigenze familiari e professionali che c'impongono di limitare al minimo i soggiorni romani (soggiorni d'altronde indispensabili, in quanto, come da tempo s'è reso conto, non «è mica possibile lavorare la musica a Milano e la pellicola a Roma»: 23.IV.1914; 4/219).

Raggiunta infatti la moglie dopo la firma del contratto, torna presto nella capitale per immergersi nel nuovo lavoro; riferisce sul suo pomeriggio del giorno stesso dell'arrivo: «Dopo sono andato alla *Cines*; ma era festa e non ho potuto avere l'operatore per farmi eseguire la pellicola. Allora mi sono messo subito a lavorare per conto mio, cioè: ho cercato qualche tema per la *film* che conosco bene. Insomma ho già buttato giù qualche cosa; e ciò mi pare che sia di buon augurio, perché oggi è il 17 Maggio, cioè: *il ventiquattresimo anniversario di Cavalleria*» (17.V.1914; 4/168)

I preliminari effettivi al suo intervento creativo avvengono comunque nel giorno seguente: proiezione privata, misurazione delle singole scene e dell'intera pellicola, inserimento degli 'spazi' per le didascalie (peraltro solo nella prima delle tre parti del film):

Appena mi sono spicciato, ho preso un'automobile di piazza e sono andato alla *Cines*. Il barone Fassini mi ha preparato una bella stanzetta con la proiezione cinematografica. È una stanza piccola, un po' corta, ma molto comoda per me, perché da una parte ho un tavolinetto con sopra una lampada coperta da un paralume verde che mi permette di prendere tutti gli appunti durante la proiezione e di segnarmi la durata di ogni singola scena. La cinematografia non riesce bene in questa stanzetta, perché non c'è spazio abbastanza e la proiezione riesce tutta tremolante; ma per me va benissimo. Prima di colazione io e Fassini ci siamo dedicati alla prima parte della *film*: dovevamo vedere quanto durava e dovevamo aggiungere lo spazio per i titoli (che ora non ci sono): tutte le volte che decidevamo di mettere un titolo, facevamo sospendere la proiezione, tagliare la pellicola ed aggiungere due metri di pellicola bianca (dove poi ci verrà il titolo). Ho fatto colazione con Fassini nella sua stanza e poi ho ricominciato il lavoro con l'operatore. Ma i titoli della 2ª e 3ª parte non li ho curati oggi: mi sono invece prefisso di vedere quanto dura tutta la *film*: ho preso il mio bravo cronografo ed ho segnato la durata di ciascuna scena: e così ho veduto anche quanti saranno i pezzi di musica occorrenti. Il lavoro è lungo e meticoloso... ed anche noioso per l'operatore, perché ad ogni scena bisogna fermare la macchina. Ora posso dirti che questa *film* non è affatto lunga: neppure un'ora. *Con 55 minuti di musica me la cavo*. Il cronografo mi serve a meraviglia. Sono stato anche nella mia stanza di studio, dove c'è il pianoforte ed ho cominciato a trovare qualche tema, come già feci ieri. Se ci prendo la mano, credo di fare presto. Sono tornato alle 6½ pom. a casa [...]. [18.V.1914; 4/170]

Rapsodia satanica: **André Habay.**

Lyda Borelli

Molto laboriosa si presenta subito la ricerca di corrispondenza ritmica rigorosa fra immagine e musica:

Stamattina ho dovuto fare una levataccia: alle 8 dovevo essere alla *Cines* per poter disporre a mio piacimento dell'operatore per la proiezione, prima che fosse occupato in altre proiezioni. Si tratta di farmi ripetere la proiezione centinaia di volte, perché io possa segnare volta per volta dove sono i cambiamenti, dove c'è la tale scena, la tale altra, dove entra Tizio, dove esce Caio ecc. ecc... Un lavoro terribile di minuziosa precisione, perché debbo segnare fino al millesimo di minuto secondo; altrimenti non possono dare il giusto sentimento alla musica. Intanto io compongo: trovo i temi e li sviluppo; ma poi li debbo tagliare, aggiustare, ripetere, allungare ecc. fino a tanto che non abbia ottenuto la perfezione nel far collimare la musica con la proiezione. Anche domattina debbo andare presto; ma non già come stamattina. [22.V.1914; 4/182]

Mia cara Lina,
come ti ho telegrafato, sono restato a Roma invece di andare ad Anzio da Checco Marconi, perché avevo da lavorare anche oggi, approfittando appunto della festa per servirmi a mio piacimento dell'operatore. Ed infatti ho lavorato ed ho concluso molto. Ma ce ne vuole: pensa che per una scena ho dovuto far ripetere la proiezione ventidue volte; ed ogni volta l'operatore deve fermare la macchina, riavvoltolare la pellicola, rimetterla al punto preciso... c'è da diventare pazzi. Oggi poi ha fatto un caldo soffocante; ed ora verso sera si è alzato un ventaccio che, se non ci si sta attenti, può farci buscare qualche malanno. Nel *prologo* della *film* ci metto una *Pavana* e credo che mi sia riuscita una buona cosa. [24.V.1914; 4/189]

Il lavoro per *Rapsodia satanica* assorbe quasi tutto il tempo di Mascagni; qualche conferma: «ti scrivo dalla *Cines*, dove sto da stamane alle 10 per lavorare. Ho già trovato diversi *temi* e vedrai che mi riuscirà tutto bene» (19.V.1914; 4/176); «sono le 9 e torno proprio in questo momento dalla *Cines*, dove oggi ho avuto un buonissimo lavoro. Stamattina mi sono alzato presto, con la intenzione di andare alla *Cines* subito; ma si è scatenato un violento temporale, con lampi e tuoni, ed allora sono rimasto a casa, dove mi sono messo al pianoforte a lavorare fino a dopo il tocco. Poi sono andato a fare colazione e dopo sono andato al lavoro alla *Cines*» (25.V.1914; 4/191); «io ora debbo tornare alla *Cines* dove mi aspetta Fassini con l'operatore» (23.V.1914; 4/187); «Io debbo andare alla *Cines* a lavorare» (28.V.1914; 4/202); «Alla *Cines* si lavora continuamente» (29.V.1914; 4/203). Sappiamo quanto tali segnalazioni puntigliose, da registro di presenza, siano determinate da ritorni del sospetto coniugale (ma ecco una protesta del marito: «La mia vita è fatta alla luce del sole: tutti a Roma sanno quello che faccio, dove vado, con chi vado, dove mangio, a che ora mi ritiro a casa, a che ora esco: tutti lo sanno, e lo sanno anche le spie. Ma queste

vogliono giustificare la loro opera ed inventano. E tu credi a tutti, meno che a me. Tutte le mattine sono alla *Cines;* e tutti i pomeriggi sono alla *Cines*, e ci sto fino alle 7½, fino alle 8, fino alle 9»: 23.V.1914; 4/185). Ma indirettamente esse attestano anche quanto la prestazione creativa di nuovo tipo possa riuscire da una parte incalzante e perciò gravosa, ma dall'altra anche gratificante. Mascagni infatti avverte la stima e la fiducia della Cines («Io vado avanti coll'attuale lavoro e Fassini mi ha detto stamane che dopo la *Rapsodia* ne faremo anche un altro... prima del *Garibaldi*»: 27.V.1914; 4/198); ma ha pure cura, con un atteggiamento di ossequiata dipendenza, di non abusare, come rivela certo suo impaccio nell'assentarsi per affari, dal 30 maggio all'8 giugno: «Ora, per questa assenza prolungata, bisogna che abbia il permesso da Fassini, il quale ha una gran furia di avere il mio primo lavoro. (E Pacelli mi ha fatto capire che anche lui ha furia, molta furia. Si comprende che la *Cines* ha bisogno di me ed io farei male a non approfittare di questa meravigliosa situazione. Figurati che mi parlano già di altri contratti, il che vuol dire *di altri biglietti da mille*). È dunque necessario che io in questi pochi giorni definisca bene tutto, in modo che la mia assenza non urti i nervi e la suscettibilità del barone Fassini. Hai capito?...» (23.V.1914; 4/188). Alla ripresa, il 9 giugno, egli si reca alla Cines, con cadenza quotidiana (ritualmente annotata nelle lettere) fino al 27 e poi dal 4 al 13 luglio, sacrificando anche i giorni festivi («Io andai alla *Cines*, ma essendo Domenica tornai presto a casa, alle 5½»: 6.VII.1914; 5/5). La sua composizione per *Rapsodia satanica* va naturalmente prendendo forma, e migliorano pure le condizioni di lavoro; gli allestiscono infatti nello studio personale una «macchinetta minuscola da Cinematografo, dove la *film* viene proiettata sopra un quadro grande come un fazzoletto»:

Ed ora lavoro... e bene. Spero fra pochi giorni avere già pronti i pezzi principali della *Rapsodia Satanica.* Sto sviluppando una *Pavana* ed uno *Scherzo* che mi sembrano buoni assai. Oggi ho lavorato assai; e lavorai anche ieri sera a casa, perché mi porto sempre appresso la busta di pelle con la musica dentro e coi *libretti dei numeri* per la misurazione del tempo. [11.VI.1914; 4/209]

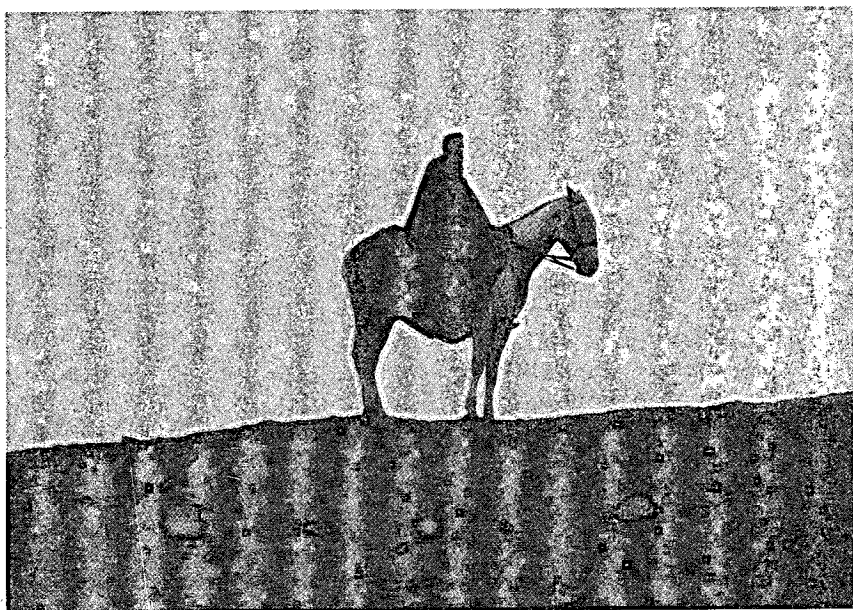
Lina mia, ieri ho terminato la *Pavana* della *Rapsodia:* è riuscita una bella cosa davvero originale ed orecchiabile. Sono tanto contento: oggi lavoro allo *Scherzo* che deve riuscire un capolavoro. Nella mia stanza, alla *Cines*, mi hanno collocato una macchinetta minuscola da Cinematografo, dove la *film* viene proiettata sopra un quadro grande come un fazzoletto: la macchinetta va a mano, ma è di grande giovamento per il mio lavoro che va avanti molto bene: lo strumentale spero di farlo a Livorno nel villino nuovo. [18.VI.1914; 4/217]

Mia cara Lina,
sono stanco morto: vengo in questo momento dalla *Cines*, e sono le nove meno un quarto: non farò in tempo ad impostare per il treno delle 9½. Mi ha accompagnato a casa il Barone Fassini in automobile: il barone è tornato stamattina da Parigi. Sono stato tutto il giorno alla *Cines*. Alle 5 è venuto Mimì a trovarmi e si è trattenuto un bel pezzo; anzi l'ho pregato di venire tutti i giorni, perché così mi aiuta facendomi girare la macchinetta cinematografica, che va a mano; altrimenti ci debbo tenere un operatore fisso. Oggi abbiamo sistemato la macchinetta in un altro modo, ed ora va proprio bene: mentre leggo la musica, vedo anche la proiezione che rimane proprio sopra il leggio del pianoforte. Oggi ho lavorato molto e mi sento un po' stanco, forse per il caldo soffocante che per la prima volta si fa sentire. [22.VI.1914; 4/229]

Il mio lavoro va avanti molto: ho scritto una quantità di musica, ed ora bisogna adattarla: è una vera seccatura che non finisce mai. [24.VI.1914; 4/234]

Già verso la fine di giugno Mascagni ha la soddisfazione di dare saggi della propria composizione, in una cerchia di nobili:

Ieri sera fui a pranzo con Fassini in casa di un Principe e di una Principessa russi (anzi polacchi). Sono dei Principi ricchissimi e parenti dello Zar. Figurati che hanno una rendita annua di 18 milioni di Rubli. Il Principe è un pianista distintissimo e suona Chopin in modo ammirabile. Dopo pranzo venne qualche invitato, fra cui l'Ambasciatore russo, ed il Principe suonò molta musica. Anche io, pregato da Fassini, suonai tre pezzi nuovi della *Rapsodia Satanica*. [27.VI.1914; 4/239]

Ma proprio allora egli sovrappone all'impegno cinematografico un allestimento dell'*Aida* nello Stadium di Roma, dedicandovisi dal 18 giugno nei ritagli di tempo, e dalla seconda settimana di luglio sempre più esclusivamente (una conferma: «e io avrei dovuto andare allo *Stadium* prima di andare a lavorare», 11.VII.1914; 5/15), fino al debutto del 25 luglio. Gravato da crescenti necessità economiche (un «villino» da rifinire a Livorno, l'acquisto di un terreno edificabile ai Parioli di Roma), vive settimane concitate, illudendosi dapprima di consegnare la partitura del film entro luglio e poi di ottenere comunque un anticipo dalla Cines; qualche attestazione: «E bisogna che lavori: è necessario che finisca la *Rapsodia* in un mese e mezzo per incassare le *45.000 lire* di cui ho urgenza assoluta dentro il mese di Luglio» (7.VI.1914; 4/94); «Intanto io mi butto al lavoro con la *Rapsodia*, perché ho bisogno di soldi e voglio finirla subito» (9.VI.1914; 4/106); «il mio lavoro progredisce bene, e tu puoi immaginare come desidererei di terminarlo presto come composizione, per poi strumentarlo a Livorno, nel nostro nuovo villino», e: «Io volevo venire a Milano a passare San

Rapsodia satanica

Pietro. Ci avresti piacere? Capisco che è un momento brutto per me, dato che io vorrei al più presto finire la *Rapsodia* che per forza debbo comporre con la proiezione dinnanzi agli occhi» (23.VI.1914; 4/231); «per il mese di Luglio occorrono molte migliaia di lire, ed io non so dove trovarle. Ho sperato di terminare la *Rapsodia*, ma c'è lo strumentale, e fino a quando non ho finito tutto non posso incassare la somma che mi spetta. A meno che il barone Fassini non mi faccia un altro anticipo. Stasera sono a pranzo con Fassini» (26.VI.1914; 4/238); «Io in questi giorni bisogna che mi tenga molto buono il barone Fassini perché il 21 di queste mese debbo pagare il terreno dei Parioli e mi abbisognano 40.000 franchi. Capisci: bisogna che tutti i giorni vada alla *Cines*; e dallo *Stadium* alla *Cines* ci sono 8 chilometri con questo po' po' di caldo» (13.VII.1914; 5/22). Mascagni con quel gran faticare strappa probabilmente alla Cines ulteriori agevolazioni finanziarie, ma non riesce a rendere imminente la consegna della partitura.

Allorché, concluse ai primi d'agosto le repliche dell'*Aida*, egli si ritira stabilmente in famiglia, provoca la conseguente interruzione quasi totale delle informazioni epistolari: infatti ci risultano in un semestre appena quattro brevi riprese (23-25 ottobre, 21-23 dicembre 1914, 6-10 e 21-23 gennaio 1915), coincidenti con altrettanti soggiorni, più di affari che di lavoro, a Roma. In quelle poche lettere inoltre egli lascia ai margini la vicenda di *Rapsodia satanica*, per concedere ampio spazio ai guai economici (tutto un accavallarsi frammentario di riferimenti a cambiali in scadenza, a ipoteche, a

trattative laboriose con il 'banchiere' Pacelli, a mosse anche spregiudicate contro Sonzogno...), che si prolungano irrisolti anche oltre la fine del 1914. Si direbbe che nel frattempo gli sia venuto meno, lontano da Roma e in clima di vigilia di guerra, la concentrazione indispensabile per concludere in breve per la Cines il lavoro pattuito.

Nella corrispondenza d'ottobre, mentre registra indizi di scontento (Pacelli appare «molto arrabbiato», forse a causa del suo pigro e oneroso rendimento: 24.X.1914; 5/67), non fa parola del commento. Verso Natale ha comunque finito la composizione. Infatti il 21 dicembre, insolitamente remissivo, egli tratta con Fassini la riduzione per pianoforte del suo commento «e su questo punto più di 3.000 lire non vogliono pagare, dicendo che è molto più breve di un'opera, anche di un'opera in un atto solo. Io insisterò ancora, ma poi accetterò»: 22.XII.1914; 5/62)[13]. Il 22 poi è in grado di eseguirlo al pianoforte, per ascoltatori d'eccezione, fra cui Nino Oxilia, «l'autore della pellicola»[14]:

> Ieri sera andai all'*Excelsior* con Fassini e feci sentire Rapsodia: fu un successo straordinario: tutti rimasero entusiasti della mia musica. Assistevano: Fassini, il procuratore della Cines Amati, Oxilia (l'autore della pellicola, il quale mi ha descritto il nuovo finale che stanno preparando e che è bellissimo), il Deputato Medici e Fausto Maria Martini, che farà un poema in versi sulla *Rapsodia*. In un salone vicino c'erano alcune signore che chiesero il permesso di entrare. Naturalmente non ci potemmo rifiutare. [...] Ma si trattennero poco, e si ritirarono ringraziando, con vera soddisfazione mia e di Fassini che volevamo discutere un po'. Dunque l'impressione è stata meravigliosa, e tutti sono sicuri di un grande successo. Speriamolo! [23.XII.1914; 5/67]

---

[13] Lo spartito sarà poi effettivamente edito dalla Cines; ecco l'indicazione bibliografica registrata nel «Bollettino delle pubblicazioni italiane ricevute per il diritto di stampa dalla Biblioteca nazionale centrale di Firenze», n. 198, supplemento del giugno 1917 («Pubblicazioni musicali, n. 2»): «Mascagni Pietro, *Rapsodia satanica*. Riduzione per pianoforte dell'autore, Roma, Società italiana Cines (Milano, s. tip.); 1917, 8°, p. 17, L. 6».

[14] Le fonti filmografiche recenti sono concordi nell'indicare Fausto Maria Martini come 'autore', cioè, secondo la terminologia del tempo, ideatore ed estensore del soggetto originario. In realtà gli ideatori sarebbero stati due, «un gentiluomo che si nasconde sotto il velo di un enigmatico pseudonimo, *Alfa*» e appunto Martini, secondo M.C., *Rapsodia satanica di P. Mascagni, Alfa e F.M. Martini*, in «La Tribuna», 4.VII.1917, p. 3. A meno che Mascagni non ritenga per momentaneo errore Oxilia anche creatore del soggetto, questa lettera attesta qui un uso di *autore* riferito al regista con un sorprendente anticipo di anni sul suo affermarsi in questa nuova accezione, per lo meno in Italia e in Francia; si vedano a conferma S. Raffaelli, *Cinema, film regia. Saggi per una storia linguistica del cinema italiano*, Roma, Bulzoni, 1978, pp. 211-214; S. Raffaelli, *Il nome dell'autore. Sulla nozione di autore cinematografico*, in «Segnocinema», VI, 1986, 23, pp. 17-18.

All'indomani tanto la Cines quanto Mascagni sono risoluti finalmente a stringere i tempi:

Figurati che volevano che partissi oggi, e che ritornassi dopo Natale. Ma io ho pensato che debbo strumentare, perché con Fassini abbiamo stabilito la consegna della partitura (e quindi il debito pagamento) per il 20 Gennaio. Anzi a questo proposito dobbiamo scambiarci una lettera impegnativa. [23.XII.1914; 5/66]

Mascagni dunque ha concluso la composizione, lavorando tuttavia sulla «terza parte» del film, che per contratto era invece da rifare (ma considerato che il «finale» è stato annunciato da Oxilia come novità solo in dicembre, il ritardo della realizzazione non sarà da addossare unicamente al musicista). Ma allorché il 6 gennaio 1915 egli torna a Roma — alloggiando, del resto fin dall'ottobre precedente, in albergo anziché nella casa di via Po — non sembra avere compiuto progressi nel lavoro. In compenso alla Cines hanno preparato il nuovo finale, come annuncia una sua lettera pomeridiana del 7 gennaio: «Il finale di *Rapsodia* è stato fatto nuovo. Ora torno alla *Cines* per provarla con la musica. Sono venuto all'albergo a prendere appunto la musica; e ti ho scritto ora nel dubbio che stasera non abbia tempo» (7.I.1915; 5/76). E nella lettera serale dello stesso giorno può riferire soddisfatto che il sincronismo del suo commento musicale «con la pellicola girata dalla macchina elettrica» risulta perfetto) ma lascia a desiderare ancora il finale nuovo, che la musica esigerebbe più complesso, più grandioso:

Mia cara Lina,
ti confermo l'altra mia lettera che ti ho scritto prima di andare alla *Cines*. Ora sono le 9¼ e torno in questo momento dalla *Cines*, dove abbiamo eseguito la musica con la pellicola girata dalla macchina elettrica. Io ne sono molto contento: va alla perfezione. Ti giuro, Lina mia, che non c'è neppure un minuto secondo di differenza da quando me la girava Mimì a Marzo. Quel Mimì ha davvero talento per tutto. Non avrei mai immaginato mai [sic] una simile esattezza. Anzi ti dirò che ne sono rimasto un po' sorpreso, perché ti ripeto che è una vera perfezione. Nota che io ero un poco inquieto e nervoso perché pensavo che forse sarebbero sorte delle differenze, e mi seccava molto guastare la mia musica con movimenti differenti a quelli che deve avere. Invece nulla c'è da mutare: la mia musica rimane intatta, e l'effetto è meraviglioso. Fassini ne è entusiasta. Aggiungi che era la prima volta che io la suonavo con la macchina elettrica e quindi non ero troppo padrone di me; e poi non potevo vedere bene la proiezione perché suonavo un pianoforte verticale che abbiamo dovuto metterlo [sic] di fianco essendo il davanti più alto della mia testa, ed essendo di fianco, dovevo voltare la testa per guardare la proiezione, mentre non potevo abbandonare con gli occhi la musica, non sapendola a memoria: Eppure, malgrado questo, il sincronismo è riuscito perfetto da

cima a fondo. Ciò che non è riuscito è il finale nuovo che bisogna rifare ancora: è un vero peccato che finora non siano stati capaci a trovare un finale come si vede. Con la musica che ci ho messo io, poi, si sono tutti convinti che ci vuole una cosa più complessa, più grandiosa. [7.I.1915; 5/77]

Il commento mascagnano ora è approvato e perciò definitivo (eventuali modifiche del nuovo finale della pellicola dovrebbero infatti assecondare la musica), per cui diventa maturo il tempo per la sua pubblicazione a stampa («Oggi debbo tornare da Fassini, perché si deve stabilire l'editore, e dobbiamo decidere per la preparazione del materiale, che Fassini vorrebbe fare senza l'editore. Poi dobbiamo pensare ai diritti d'autore»: 8.I.1915; 5/82); e ci si orienta naturalmente non verso Lorenzo Sonzogno, che proprio in quei giorni rischia per presunta inadempienza verso Mascagni la dichiarazione di fallimento (cfr. 7.I.1915; 5/76), ma verso Ricordi (cfr. 10.I.1915; 5/86), che peraltro sarà interpellato solo qualche settimana dopo, tramite Vaturi, un avvocato di fiducia del maestro livornese («Intanto Vaturi Martedì va a Milano e propone a Ricordi l'affare della *Rapsodia*. Abbiamo preso tutti gli accordi in proposito con Fassini»: 22.I.1915; 5/93).
Cresce perciò in Mascagni l'impazienza infine di stendere la strumentazione («sarebbe meglio che io tornassi subito a Livorno per affrettare il lavoro dello strumentale»: 10.I.1915; 5/84), anche perché Fassini lo pungola, rinfacciandogli con discrezione certa passata negligenza (ora anche il bastone, oltre alla carota):

Mia cara Lina,
ti scrivo un'altra volta perché ho da dirti qualche cosa ancora. Vengo dalla *Cines* in questo momento (sono le 7½ passate): ho avuto un lungo colloquio con Fassini, il quale mi ha confessato che il non avere messo all'attivo del 1914 la *Rapsodia* è stata per lui una mezza rovina. Ora vorrebbe che io affrettassi quanto è più possibile il lavoro per vedere di riguadagnare un poco del tempo perduto. Io gli ho detto che farò uno sforzo: partirò domani e riprenderò il lavoro con lena, sperando in 12 o 14 giorni di terminarlo. [10.I.1915; 5/87]

Quei giorni però non basteranno. Egli infatti ne chiede altri ancora allorché il 21 gennaio torna a Roma, per strappare fra l'altro alla Cines l'ennesimo soccorso finanziario per delle cambiali in scadenza: «quindi chiedo a Fassini una firma di avvallo [sic] su quelle cambiali. Fassini ha detto subito che penserà alla cosa; ed ha fatto anche capire che potrebbe fare qualche cosa di più se io dentro Gennaio gli potessi consegnare la partitura di *Rapsodia*. C'è il caso che la *Cines* mi paghi questi effetti addirittura, addebitandomeli in

conto percentuali di *Rapsodia*. Sarebbe una cosa meravigliosa»: 22.I.1915; 5/93). E la fine di gennaio gli appare, mentre il 23 si accinge a tornare a Livorno, una scadenza invalicabile: «Ed io debbo anche pensare che dentro il mese voglio consegnare la partitura di *Rapsodia* e ritirare le *45.000* lire» (23.I.1915; 5/97).
La vicenda del commento musicale di *Rapsodia satanica* e più in generale quella del rapporto fra Mascagni e la Cines di Fassini per noi s'interrompe qui, con questo proposito affidato alla lettera del 23 gennaio 1915, ultima del nucleo centrale del nostro epistolario. È probabile che la sospirata consegna della partitura sia avvenuta con non grave ritardo. Il film invece uscirà, com'è noto, solamente nel 1917 (con prima visione a Roma il 3 luglio), dopo che ha ottenuto il nulla osta di circolazione nel giugno dello stesso anno[15]. Le ragioni di un tale ritardo, presumibilmente creato da intralci della censura, meriterebbero forse, a loro volta, una piccola indagine[16]

---

[15] *Rapsodia satanica* figura nell'*Elenco* 1° luglio 1917 delle pellicole approvate dalla censura (dati ivi forniti: produzione Cines, lunghezza m. 905, nulla osta di circolazione n. 12873). Considerando che Oxilia è militare dal 1915 (morirà sul monte Tomba il 18 novembre 1917), appare verosimile che, secondo quanto mi segnala cortesemente Vittorio Martinelli, metta mano al film, peraltro pressoché finito entro il 1914, anche Carmine Gallone. A proposito del suo lancio commerciale poi va segnalato che esce con un anticipo di due anni circa il «poema in versi sulla *Rapsodia*», annunciato come da farsi nella lettera 23.XII.1914; 5/67 e affidato a Fausto Maria Martini; si tratta di un componimento di 326 endecasillabi (fra l'altro non sempre menzionato negli studi martiniani e stranamente non incluso in F.M. Martini, *Tutte le poesie*, a cura di G. Farinelli, Milano, Istituto di Propaganda Libraria, 1969), che appare infatti nel 1915 in un volumetto dalla veste elegante e costosa (prezzo di vendita, «L. 2»), di 28 pagine non numerate e con 5 illustrazioni fuori testo (sono fotogrammi variamente virati del film): «RAPSODIA SATANICA Poema Cinema-Musicale di Alfa-Fausto M. Martini Pietro Mascagni Interpetre [sic] Lyda Borelli marchio della Cines Edizioni "Cines" Roma 1915». Nel 1915 dunque alla Cines si ritiene prossima l'uscita di *Rapsodia satanica*. E che inoltre non sia definitivamente caduto il progetto del *Garibaldi* lo si può desumere da un annuncio a p. 2, delle «Edizioni "Cines" di liriche e prose scritte appositamente per ispirazione dei grandi films», dove figurano «in preparazione», oltre a *Cristo* («poema di Fausto Salvatori con Xilografie di G.A. Sartorio, Musica di G. Fino») anche *Garibaldi* («Visione eroica di Enrico Ferri, Musica di Pietro Mascagni»).

[16] Con qualche sorprendente inesattezza *Rapsodia satanica* figura naturalmente anche nella bio-bibliografia di Pietro Mascagni accademico d'Italia, pubblicata nell'*Annuario della R. Accademia d'Italia. 1930-31*, Roma, R. Accademia d'Italia, 1931, pp. 211-214; qui, sotto "Musica sinfonica e vocale", si legge : «*Rapsodia satanica*, poema sinfonico, commento di un *film* di "Alfa" su versi di F.M. Martini (*Roma, Augusteo, 1914*)» (p. 213); orbene, colloca nel 1914 l'esecuzione della musica, avvenuta in realtà solo nel 1917, appunto all'Augusteo di Roma, dove, dopo la 'prima' del 3 luglio, dirige nel corso della settimana *Rapsodia satanica* nell'ambito di un programma di musica varia, in tre serate, promosse dai giornalisti romani a beneficio dei mutilati di guerra.

CORSIVI

Alta definizione: imperi in guerra per lo standard

Claudio Trionfera

Il futuro ha giocato i suoi numeri, il 1125 e il 60, relativi alle righe e alle trame per secondo dell'alta definizione. Non un sistema, ma Il sistema *— legato a sviluppi televisivi e non — attraverso il quale passano i tracciati di una evoluzione ancora non tutta prevedibile, solo ipotizzabile. È il tempo dell'attesa, anche se le tecnologie hanno già posto le loro premesse e dato le prime risposte su base elettronica acquisita. Una rivoluzione, tra esperimenti e pratica audiovisuale, è già in atto; di un'altra rivoluzione, dallo spettro più ampio e frastagliato su sfondi di psicologia sociale, si è solo alla vigilia. Tra le due, una* no man's land *di fusione e di contaminazione reciproca dove si confrontano i temi dell'economia e della politica, della trasformazione dei mercati tradizionali, della tv come ideologia, del rapporto tra cinema e televisione arrivato a una svolta, soprattutto per il cinema, davanti a una riformulazione radicale delle domande e delle risposte della teoria contemporanea del film, e naturalmente dei suoi modi di produzione. Tutto questo come parte del trip collettivo e irreversibile verso quel 'villaggio globale elettronico' del quale già si vedono, sull'orizzonte, profili nitidi e forme complessive e concrete. Tra annunci di meraviglie e qualche minaccia.*

La promessa è di una immagine chiara e incisa più di una fotografia perfetta. Televisori attuali da buttare, comunque vecchi e di effetto polveroso quanto gli apparecchi in bianco e nero di oggi, sostituiti più avanti nel tempo da schermi a gas liquido, senza tubo catodico, senza spessore, come quadri da appendere alle pareti. Da Tokio, la High definition television *(Hdtv) parla il linguaggio del rinnovamento totale, seguendo le indicazioni di un progetto che le aziende più importanti stanno sviluppando dall'inizio degli anni Settanta, con in testa la Nhk — il corrispondente giapponese della Rai — e la sua sezione progetti. E proprio la Japan Broadcasting Corp., nello studio del nuovo medium spesso condotto in poule con altre aziende (Sony, Mitsubishi, Hitachi, Matsushita), ha annunciato l'inizio delle sue trasmissioni nel 1990. Con una risoluzione d'immagine superiore di cinque volte a quella dei televisori odierni; cambiamenti anche per le proporzioni dello schermo, dal 3 per 4 attuale al 3 per 5 previsto, con un effetto panoramico molto marcato. Anche il suono va verso uno straordinario miglioramento, grazie al sistema* Pulse code modulation *(Pcm) a modulazione d'impulso.*

Il futuro dietro l'angolo. E il futuro si chiama uso commerciale a livello di diffusione di massa. La sfida giapponese si sviluppa in termini temporali molto stretti, sotto la sigla della Sony, che nel gioco d'anticipo ha la possibilità

di mettere le mani sul mercato di mezzo mondo. Diretti interessati, gli Stati Uniti, che rischiano su questo campo minato di perdere un'altra battaglia cruciale con il concorrente nipponico. Così, anziché la battaglia, a Washington si preferisce l'attesa, ma al fianco di Tokio. Con la certezza che la «tv della seconda generazione» — come la chiama Takashi Fujio, il presidente della ricerca dei laboratori Nhk — dovrà aspettare almeno dieci anni prima di diffondersi su larga scala. Con l'altra certezza che, comunque, il business televisivo sia tra i più contesi e attesi, oggi, negli Usa. La spia è in una serie di grandi manovre, approdate soprattutto ad alcune clamorose fusioni, sia tra canali nazionali, sia tra aziende produttrici di apparecchi tv (due esempi: la Abc acquistata dalla Capital Cities, la General Electric fusa con la Rca, a sua volta proprietaria della rete Abc). E via così, per arrivare al gigantesco consorzio tra Abc, Cbs, Nbc, Rca, General Motors e molti altri gruppi fino a comprendere addirittura «Time», per rinnovare le tecnologie televisive nel Centro studi avanzati per la tv.

Se gli Stati Uniti tentano di reggere il passo senza far la guerra ai giapponesi e cercando una sorta di autonomia nel confronto, l'Europa è appena riuscita a ricucire — almeno in buona parte — le proprie lacerazioni interne, rendendo meno radicale la divaricazione tra le sue intenzioni e quelle del colosso nipponico: c'è l'avvio del progetto Eureka per la Hdtv a 1250 linee, ci sono i satelliti pronti a partire. Fondamentale, in questa nuova dimensione, il ruolo della Rai, (come spiega a p. 77 il vice direttore generale Massimo Fichera), che si è assunta l'impegno di porsi all'avanguardia nella scalata europea all'alta definizione. Un obiettivo da raggiungere al più presto e con l'attenzione, nell'immediato, all'applicazione dell'elettronica nel cinema, in attesa di stabilire norme tecniche comuni per la diffusione della diretta via satellite. Ed è proprio sulla scelta dello standard per la Dbs che si accende, al di là del progresso tecnico vero e proprio, la disputa centrale attorno alla Hdtv.

Il nodo dello standard non stringe tanto gli interessi industriali, che pure sono diversi e importanti, quanto gli elementi di un sistema unico attraverso il quale dovrà passare tutta la televisione del futuro: basata su una distribuzione diretta o semidiretta da satellite che, per sua natura (anche 'ideologica'), tende a cancellare confini, sovranità e interessi nazionali. Eppure, sono stati proprio quegli interessi a bloccare fino ad ora l'avvio di una collaborazione concreta fra l'Europa e il Giappone per la ricerca di una soluzione comune. Specchio di tanta discordia l'ultimo convegno del Comité consultatif international de radiodiffusion (Ccir), che si è svolto nel 1985 a Dubrovnik. Davanti all'euforia dei giapponesi, forti della loro supremazia netta nell'evoluzione della Hdtv e appoggiati da Stati Uniti e Canada, molti hanno fatto macchina indietro, rifiutando lo standard proposto da Tokio: in un clima che, hanno raccontato alcuni esperti, riportava a quello degli anni Sessanta, e alle tensioni scatenate dalla disputa sul Pal, il Secam e l'Ntsc. Peggio di sempre, attorno all'adozione dello standard globale, visto da parecchi come una vera e propria minaccia ai loro imperi.

I laboratori di Tokio Nhk, che usano i Sony, hanno fatto a Dubrovnik dimostrazioni in videotape e con film 35 mm ottenuti con i laser: argomenti stimolanti e allettanti in favore del sistema giapponese, che alla fine, però, è stato respinto. Essenzialmente per due motivi: il primo è che il sistema dei laboratori Nhk favorisce il campo da 60 Hz e non quello da 50 Hz del Pal e del Secam (c'è una vera e propria incompatibilità di partenza, e il passaggio da

1125 linee e 60 Hz a 650 linee e 50 Hz mortificherebbe la qualità delle immagini oltre a costare troppo); il secondo motivo, più nascosto ma non per questo meno importante, è riflesso nella protesta di alcune industrie nazionali europee (quella francese in prima fila, quelle tedesca, inglese e olandese) che non hanno alcuna intenzione di aprire ai giapponesi la strada a un nuovo golpe, dopo quello operato anni fa sulle videocassette. Di qui un aggiornamento dei lavori al 1988. Il Comité si è riservato due anni di tempo — che potrebbero diventare quattro — per studiare un nuovo rapporto e per esaminare tutte le alternative possibili per arrivare a un compromesso, alternative che potrebbero venire, teoricamente, da ogni parte, a cominciare proprio da Europa e Stati Uniti. D'altra parte, l'impasse politica ed economica non sembra proccupare più di tanto i giapponesi, più che mai decisi a procedere per proprio conto, con i loro schermi (sperimentali) da 40 pollici, con la fiducia che il mercato internazionale finirà col preferirli. Anche se tante, in qualche caso, certezze non trovano riscontro nella realtà obiettiva.

Contraddizioni e conflitti tanto evidenti passano dunque attraverso i satelliti e i sistemi a essi collegati. E la gestione del segmento spaziale deve tener conto, in sostanza, di due differenti momenti tecnologici: la televisione a qualità migliorata e quella ad alta definizione propriamente detta. Dato che uno dei motivi centrali dello scontro riposa sulla contrapposizione di queste due presenze, val la pena di ricordare brevemente che la tv a qualità migliorata nasce, in prospettiva-satellite, dal bisogno di 'migliorare un servizio'. Perché il canale di trasmissione spaziale ha una maggiore capacità del canale tv terrestre e, in aggiunta, gli studi tv numerici del futuro produrranno migliore qualità. La codifica-colore dei sistemi Ntsc, Pal e Secam, a suo tempo, è stata il risultato di un formidabile inserimento delle componenti cromatiche nella medesima banda del segnale bianco-nero, mantenendone la compatibilità; ma la contemporanea aggregazione di tutte queste componenti produce reciproche interferenze tra i segnali di luminanza e crominanza, con ovvi effetti di distorsione sull'immagine, e lo stesso dettaglio finisce con l'esserne penalizzato. Per ovviare al problema, sia le nuove tecnologie, sia la maggiore capacità del canale di trasmissione hanno fornito un nuovo tipo di codifica: il Mac (Multiplexed analogue component), dove le componenti di luminanza e crominanza sono trasmesse separatamente l'una dopo l'altra a scansioni temporali. Insomma una trasmissione 'a componenti separate' che annulla le interferenze reciproche e consente di ottenere in ricezione un dettaglio superiore a quello delle trasmissioni terrestri. Per la ricezione, è necessario un nuovo tipo di televisore oppure un decodificatore esterno collegato alla presa peri-tv in quegli apparecchi che ne siano provvisti. Se invece si vorrà utilizzare il vecchio televisore, escludendo il miglioramento qualitativo, basterà aggiungere un convertitore Mac-Pal. Per quanto riguarda l'audio, viene trasmesso durante la cancellazione di riga in forma digitale. Nel Mac-C la massima capacità audio è di otto canali, nel Mac-D2 è di quattro. Unendo due canali si può trasmettere il suono stereo, mentre i restanti canali si possono utilizzare per l'audio in altre lingue.

Mentre il Mac punta al semplice 'miglioramento' mantenendo gli attuali parametri-base, a cominciare proprio dal numero delle righe, la Hdtv raddoppia grosso modo la definizione orizzontale e verticale, moltiplicando all'incirca per due anche il numero delle righe; e proponendosi, come detto, per una ricezione su schermi più grandi di quelli attuali, in una proporzione che sale

dal 3/4 al 3/5 (la proposta più recente al Ccir è di 3/5,33). Fino a poco tempo fa, nella battaglia economico-politica nei confronti dei giapponesi, il fronte europeo era per un inizio delle emissioni-satellite con il sistema Mac, perché la Hdtv sembra avere scadenza a lungo termine, diciamo alla fine degli anni Novanta; e il costo delle memorie di quadro del ricevitore e la messa a punto, anche questa lontana nel tempo, dei nuovi schermi domestici, sconsigliavano operazioni precipitose. Invece l'evoluzione della ricerca nipponica, collegata ad altre spinte tecnologiche e imprenditoriali (soprattutto di parte italiana) stanno aprendo, proprio a ridosso della sperimentazione via satellite, nuovi panorami per l'alta definizione, diventata ormai una realtà, una cosa da toccare.

E in questo quadro diventa decisiva la scelta che si impone nell'immediato: cominciare le trasmissioni via satellite col Mac e successivamente, una volta messo a punto un sistema Mac-compatibile, passare all'alta definizione, oppure partire direttamente con la Hdtv accantonando il Mac nella sua attuale formulazione? In sostanza: basterà la 'televisione a qualità migliorata' del Mac a muovere gli utenti verso una dispendiosa ricezione da satellite o bisognerà rivolgersi a una tv completamente diversa, in grado di assicurare il salto definitivo come garantisce l'alta definizione? Una risposta che tenga conto dell'utenza (e delle sue tre dimensioni: effettiva, potenziale e pubblicitaria) non può che pendere verso la Hdtv, specie nel caso dell'Italia, dove il telespettatore, che ha già a disposizione un fiume di canali, non avrebbe molto interesse ad attrezzarsi in modo complesso e costoso per riceverne un paio in più. E, d'altra parte, il sistema ad alta definizione della Nhk è già una realtà. Questo standard, in partenza, ha una larghezza di banda molto ampia, che non sarebbe possibile trasmettere fino agli utenti; per permettere la trasmissione è nato così, negli stessi laboratori Nhk, un sistema chiamato Muse, capace di ridurre drasticamente l'occupazione di banda del segnale Hdtv, rendendolo compatibile col singolo canale da satellite secondo la pianificazione internazionale (Warc/77).

Dalla teoria alla pratica, con gli esperimenti e le dimostrazioni già da qualche tempo avvenute in collaborazione tra la Nhk e la Rai. Proprio l'altr'anno, nel Centro di ricerche dell'ente radiotelevisivo italiano, il segnale Muse è stato inviato a un simulatore di satellite che lo ritrasmetteva a un ricevitore; e il ricevitore a 12 GHz inviava a sua volta l'impulso per la visione a un grande schermo a proiezione di due metri e mezzo di base e a monitor a 26". La catena completa, dunque; con risultati eccezionali nella qualità delle immagini da studio; nella possibilità di trasmissione in un solo canale normalizzato da satellite; nell'ottimo comportamento, ai bassi livelli, del segnale ricevuto; nella possibilità di trascodificare la Hdtv in Pal per le ritrasmissioni su reti terrestri; nel trasferimento della Hdtv su pellicola a 35 mm per collegare la ripresa elettronica alla cinematografia.

Le lacerazioni nascono da tutto questo, dai dubbi sull'eventuale scelta di uno standard per la Dbs; dalla pressione giapponese basata sulla realtà dei fatti e su una obiettiva supremazia tecnologica; dall'approvazione — avvenuta nell'estate '86 — da parte della Commissione della Comunità europea, di una direttiva che impegna tutti gli stati membri ad adottare uno dei sistemi Mac/pacquets *sia per la diffusione diretta da satellite (C o D2) sia per la eventuale ridistribuzione su cavo (D o D2). Nella tempesta può risultare decisiva la posizione italiana, precisata con chiarezza crescente negli ultimi mesi dalla*

Foto Helmut Newton/Sigma

Foto Helmut Newton/Sigma

Qui e nella pagina accanto, Kathleen Turner *e* Sting in *Giulia e Giulia* di Peter Del Monte.

Rai, che nel progetto Eureka partecipa — in accordo con l'industria nazionale — alle ricerche sul sistema di Hdtv a 50 trame al secondo come la tv europea di oggi, compatibile con il Mac. Tenendo presente, in ogni caso, che lo standard D2-Mac proposto da francesi e tedeschi non può dare (in Italia e altrove) grandi garanzie di affermazione, non offrendo miglioramenti sostanziali nella qualità dei segnali rispetto al sistema Pal e rischiando di trovarsi subito superato e spiazzato da uno sviluppo tecnologico imprevedibilmente rapido. Il messaggio italiano è onesto e lineare: dato il grande rilievo, sul piano degli investimenti oltre che su quello dell'utenza, del programma per l'introduzione della Dbs, bisogna lavorare su uno standard di trasmissione ad alta definizione da introdurre contestualmente all'avvio del nuovo servizio, proprio per garantirne l'affermazione sul mercato.
Ma in Italia si è fatto anche di più. Perché il potenziale della Hdtv è stato applicato subito al cinema, anticipando i tempi della tanto attesa e fino a ieri problematica interazione fra la tv e il grande schermo, attivando nuovi dispositivi nei processi della produzione e della fruizione, stimolando la pratica elettronica del consumo testuale, avviando, in definitiva, l'integrazione dell'intero sistema cinetelevisivo. Per la prima volta, prodotto dalla Rai con un budget di circa dodici miliardi, si è realizzato un film completamente elettronico, con il sistema dell'alta definizione, autore Peter Del Monte (che nell'intervista a p. 76 parla della sua esperienza) con la fotografia di Peppino Rotunno e un cast internazionale marcato Sting e Kathleen Turner. Titolo Giulia e Giulia. *Un film sul quale si è detto e scritto molto; ma per il quale va sottolineata, anche qua, l'eccezionalità del momento produttivo e di una realizzazione non sperimentale per modi produttivi e cifre stilistiche, in un quadro, però, necessariamente 'sperimentale' quanto a motivi tecnici, e legato a inevitabili interrogativi su alcuni esiti di produzione (tutti felicissimi, a ogni modo, perché il film è stato praticamente venduto a tutto il mondo). La Hdtv,*

Il primo regista ad alta definizione

A Peter Del Monte, regista di Giulia e Giulia, *il primo film girato in alta definizione e che all'inizio della lavorazione si intitolava* Linea di confine, *chiediamo il perché della nuova esperienza.*

Per il titolo cambiato c'è una spiegazione molto semplice: a un certo punto abbiamo scoperto che negli Stati Uniti era già stato fatto un film intitolato *Border Line*, e dato che *Linea di confine*, destinato anche al mercato americano, si sarebbe intitolato allo stesso modo abbiamo deciso di cambiarlo. Non avrei voluto, perché di titoli con un nome femminile raddoppiato, nella mia filmografia, ce n'è già uno, *Irene Irene*. Per quanto riguarda invece l'esperienza tecnica, direi che non abbiamo voluto fare dell'elettronica in cinema secondo il senso comune, cioè con grandi effetti speciali. Piuttosto ci siamo riferiti, con Peppino Rotunno, a un raggio di ripresa tradizionale. A un primo impatto, tutto questo potrebbe risultare di portata modesta; ma a ben guardare il film ha la possibilità di diventare qualcosa di rivoluzionario, perché stabilisce un riscontro produttivo e può essere una rivelazione sia a livello artistico sia a livello di mercato.

Si possono già stabilire dei punti fermi nel cinema a Hdtv?

Per ora è solo un balbettamento, anche se fatto con grande impegno. Ma i primi risultati già si vedono, specie nel trasferimento a 35 mm, avvenuto con eccellenti risultati. Sfido chiunque ad accorgersi della differenza rispetto ai sistemi di ripresa tradizionale. E, questo, in pari misura, è merito della perfezione del mezzo tecnico e degli accorgimenti di Rotunno.

I vantaggi?

Prima di tutto un controllo assoluto sull'immagine: per chi voglia aspirare alla perfezione, la Hdtv è senz'altro un passo avanti. Poi una maggiore profondità di campo nelle riprese, senza parlare del risparmio di tempo e di denaro, della verifica immediata che impedisce inutili ripetizioni di una scena. Qualcuno ha nostalgia del mistero della prima verifica, dei patemi d'animo dello sviluppo e così via. Personalmente non ho rimpianti di questo tipo e quando tornerò dietro alla vecchia macchina da presa, penso che mi sentirò un po' a disagio.

E i limiti?

Solo qualche impedimento pratico. Come il cordone di alimentazione che è collegato alla telecamera che impedisce di staccare per più di duecento metri; e come la necessità di adottare angolazioni particolari per evitare gli effetti di trascinamento e gli aloni. Ma sono problemi di luce, di velocità e di movimento che si superano facilmente con una serie di accorgimenti.

Esistono le basi per definire un nuovo linguaggio?

È ipotizzabile, l'introduzione di un nuovo linguaggio legato al mezzo, ma solo in prospettiva. Non bastano i trucchetti da videoclip per definirlo già da oggi.

Quale è stata la sua scommessa in questo progetto?

La mia scommessa personale, in una impresa così faraonica ma di grande coraggio produttivo perché non ha puntato, mettiamo, su una vita di Dante ma su una sceneggiatura nuova, è stata quella di salvaguardare la mia identità, e al film una sua personalità.

La Rai dove vuole arrivare?

A Massimo Fichera, vice direttore generale della Rai, chiediamo: qual è, in questo momento, l'obiettivo primario della Rai nel campo dell'alta definizione?

La risposta è leggermente articolata, nel senso che gli obiettivi della Rai, in questo momento, sono essenzialmente due. Uno è senz'altro primario, ed è quello di affrettare al massimo l'avvento dell'alta definizione. Siamo convinti che la fase presente sarà decisiva, con il lancio del satellite francese cui seguirà in autunno l'invio nello spazio del satellite europeo con il canale della Rai. Le fortune di queste imprese sono legate al fatto che si offra al più presto un nuovo standard di trasmissione a Hdtv. Se si dovesse arrivare solo a un aumento del numero dei canali come proposto dalla 'televisione a qualità migliorata' attraverso il Mac, tanti sforzi non servirebbero a molto. In Italia, per esempio, il telespettatore riceve già tanti canali, e non avrebbe troppi motivi validi per attrezzarsi a riceverne solo qualche altro in più senza la contropartita di un reale salto qualitativo nella ricezione.
Per questo motivo rifiuto la posizione di molti europei che vedono nel Mac l'unica possibile soluzione immediata. Al momento attuale l'unico standard realmente applicabile è quello giapponese, non in quanto giapponese, ma perché è l'unico sistema di Hdtv oggi esistente al mondo. E l'orientamento favorevole all'uso dell'alta definizione per la Dbs e l'impegno che la Rai ha profuso nello studio e nella sperimentazione a fianco dei giapponesi non precludono in alcun modo la nostra disponibilità a valutare nuove proposte nel campo dell'alta definizione europea. Una prova di questo è data dalla nostra piena attenzione al varo del progetto Eureka, che apre uno spiraglio serio per una Hdtv di marca europea.

E l'obiettivo immediato?

È quello che abbiamo già reso operativo producendo il film di Peter Del Monte *Giulia e Giulia*. La Hdtv si è già dimostrata utilissima al cinema. Produrre un film in elettronica significa anche far crescere i livelli di ricerca in tutto il campo dell'alta definizione, facendoli passare attraverso il cinema.

È possibile un discorso realistico sui tempi di attuazione dell'alta definizione nel suo ciclo completo, vale a dire dalla produzione al consumo?

Stiamo assistendo a uno sviluppo molto rapido delle nuove tecnologie. Penso che questo salto dell'immagine televisiva, paragonabile a quello che ha segnato il passaggio dal bianco e nero al colore, possa realizzarsi e diffondersi al consumo tra i primi anni Novanta e il Duemila. Oggi siamo pronti a produrre e distribuire a livelli quasi ottimali la Hdtv, non a farla ricevere.

Foto Helmut Newton/Sigma

Peter Del Monte e Kathleen Turner sul set di *Giulia e Giulia*

dalla sua nascita, era stata impiegata solo per brevi programmi di dimostrazione, e lo stesso mezzo tecnico non era mai stato tirato ai limiti delle sue possibilità.

Giulia e Giulia, *in questo senso, ha dato subito una prima risposta in positivo all'ipotesi di progressiva trasformazione dell'industria cinematografica, a cominciare proprio dal rinnovamento dell'intero apparato tecnico e delle fasi di realizzazione del film, per finire alla completa ristrutturazione e revisione dell'apparato produttivo, distributivo, perfino pubblicitario. E, a scadenza più lontana, di quello del consumo, con l'avvento dello schermo domestico e delle 'sale elettroniche'. Per adesso, il riversamento su pellicola resta l'unico veicolo possibile di proiezione in sala: il nastro di* Giulia e Giulia, *spedito in Giappone perché in Europa mancano apparecchiature adeguate a livello industriale, è stato riversato a Tokio a 35 mm con risultati straordinari. Per ora un viaggio lungo, una procedura complessa: ma non è difficile individuare i vantaggi immediati, per un regista, al di là delle sofisticate alternative di ripresa: con un mezzo tecnicamente valido quanto una mdp a 35 mm si può filmare una scena e rivederla subito, montando praticamente in macchina. Con una ovvia riduzione dei costi (specie quando si sarà risolto o semplificato il problema del riversamento) perché, di norma, con l'elettronica si arriva ad annullare gli sprechi rispetto al filmato tradizionale, nel quale si utilizza mediamente un solo decimo del girato.*

En attendant, *tra satelliti, cinema e rivoluzioni in video, l'alta definizione. L'inizio degli anni Novanta — come espresso dal fondamentale convegno di aprile '87 all'Aquila sull'alta definizione per «Una città in cinema», e spiegato diffusamente dal magnifico numero di dicembre 1986 del mensile di comunicazione «Media Duemila» — dovrebbe dare una risposta definitiva sui tempi successivi della sua diffusione su vasta scala, ancora impantanata, e sia pure in prospettiva, nel problema dei costi. Il Giappone, naturalmente, sta lavorando anche su questo: la Matsushita e la Sony stanno esaminando la possibilità di ridurre il prezzo di un apparecchio capace di ricevere la Hdtv. Si conta, in tempi brevi, di arrivare a ridurre del cinquanta per cento il prezzo*

attuale di un televisore, che si aggira sui nove milioni di lire. Il problema economico legato all'apparecchio ricevente resta la memoria. Nell'impossibilità di trasmettere i bianchi — unico mezzo consentito al sistema Muse di non utilizzare più canali — è necessario che il televisore possegga una memoria di almeno 10 megabits per immagazzinare le informazioni relative al bianco. I chip di memoria da 256K D-Ram stanno scendendo di prezzo e le due industrie contano di avere prezzi alla portata del grosso pubblico praticamente da subito, in concomitanza con le prime trasmissioni in Hdtv negli Stati Uniti.

Una volta aperta la strada di massa, anche l'industria comincerà in modo 'operativo' la sua rivoluzione, riaprendo mercati oggi saturi, dando respiro ad altri a sviluppo lento. Con derivazioni nello sport, nella medicina e, in genere, in tutti quei settori dove la televisione convenzionale non riesce a espandersi per la mancanza di chiarezza dell'immagine e dei suoi possibili ingrandimenti. Le stesse case editrici, in Giappone, stanno studiando la possibilità di applicare la nuova tecnologia per passare direttamente dal video alla stampa, in un processo analogo a quello della pellicola, mentre già si parla di una joint-venture della Nhk e del colosso pubblicitario Dentsu per lo sviluppo di programmi e software per il nuovo mezzo televisivo. Per restare agli effetti più prossimi, a ogni modo, basterà fermarsi al mercato della videoregistrazione, che da una parte investirà ancora di più il cinema del quale potrà essere, a miglior titolo di oggi, l'autentica 'memoria elettronica'; dall'altra provocherà un nuovo terremoto commerciale con tutte le industrie collegate, dalle videocassette in poi. La Nhk, a questo proposito, sta presentando un videoregistratore non professionale con nastri di mezzo pollice per la riproduzione di programmi in Hdtv. Il prototipo si basa sulla compressione Muse del segnale, in grado — come si ricordava prima — di trasmettere immagini e segnali sonori su un solo canale, rendendo possibile la registrazione su mezzo pollice. Il nastro, molto sensibile e non ancora utilizzato nei videoregistratori attuali, sarà ad alta densità, a evaporazione metallica. Anche le testine di registrazione subiranno variazioni migliorative, che permetteranno due canali e una saturazione di colore estremamente elevata malgrado la lentezza del nastro.

Con un punto d'arrivo, in tutto questo, bello, mitico, ma un po' inquietante: lo schermo domestico, il cinema in casa o la televisione a grandezza di cinema. La psicologia sociale più consapevole si è preoccupata, a suo tempo, di denunciare i problemi prodotti dal passaggio compiuto dalle città verso forme urbane che non hanno precedenti storici, né per dimensione, né per struttura; dal progressivo deterioramento della vita collettiva e dei rapporti interpersonali intesi anche come 'sentimento'; dalla dipendenza del singolo in una cultura basata sull'estrema rarefazione della fruizione e sul consumo individuale della comunicazione. Con l'effetto di disperdere, da una parte, un intero patrimonio dialettico e i rituali del consumo collettivo, e di aprire dall'altra parte, proprio per la disgregazione del tessuto sociale, nuove possibilità di esercizio incontrollato del potere. Sono temi che, elaborati in passato senza poter prevedere fino in fondo certe esasperazioni tecnologiche dell'universo audiovisuale, sembrano aderire oggi alle prospettive aperte dai nuovi veicoli televisivi e cinematografici. Da seguire, quelle esasperazioni 'meravigliose', con la coscienza della loro traiettoria e con la capacità — se qualcuno potrà averne in futuro — di separare l'utilità tecnica e pratica di tanta crescita e i suoi effetti sulla vita sociale.

NOTE

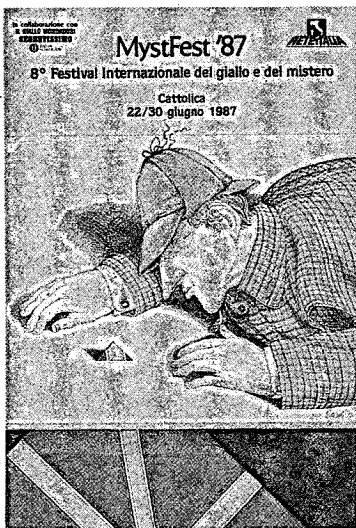
L'uomo buio e i suoi misteri

Michele Rak

1. Alla fine del secolo scorso, che per fortuna è passato, e al principio di questo secolo, che è per fortuna così divertente, hanno cominciato a scrivere anche romanzi di spie lavorando a un modello ossessionante per molta scrittura romanzesca dell'industrialismo: l'uomo doppio. Jekill & Hyde, Frankestein, il Golem, il Sosia avevano contribuito da tempo a stabilizzare nella società letteraria una figura che circolava nell'immaginario collettivo e sembrava adatta a bilanciare, nel nuovo continuum della cultura di massa, la tipologia erratica dell'individualismo romantico, ultimo risultato della ricerca illuministica sull'uomo integro e intero. L'uomo doppio stava tra l'automa dell'alta modernità e il robot della società tecnettronica e segnalava una identità che doveva sopportare il confronto, senza disintegrarsi, con la nuova Natura finta costruita dal lavoro industriale, con la sua imponente oggettistica e soprattutto con la dominanza dell'Altro, l'uniforme ossessivo vincolante spessore della massa. L'uomo buio rinchiuso nella metropoli — grigio per la letteratura borghese — possedeva, o almeno certamente desiderava, come gli suggerivano i tanti testi preparati per manipolarne le scelte, un'altra vita di avventura e di movimento, con cui viveva i colori di altre esistenze possibili fittiziamente vivibili attraverso le merci. Il diverso modo di produzione della letteratura della società industriale — destinata all'evasione — prevedeva proprio questo tipo di identità per il suo lettore ideale, il celebre modellino del lettore-massa. L'evasione era la prosecuzione mercificata e banalizzata ma anche totalmente democratica di quella percezione dell'Altro cominciata nell'alta modernità con i grandi viaggi che avevano consentito la scoperta della diversità culturale non europea e avevano cominciato a mettere in tensione la teoria della conoscenza e la modellistica dei processi culturali, per non parlare delle incrinature prodotte nelle infrastrutture degli immaginari.
Tutta la cultura dell'industrialismo aveva favorito ampiamente il libro di evasione nell'esotico e nei viaggi tra il diverso. Lo scopo era quello di stabilizzare nell'immaginario la grande rete dei nuovi luoghi comuni: le stazioni ferroviarie e le stazioni balneari, le capitali e le automobili, gli abiti e la cucina. Una calcolata duplicità dell'essere rendeva sopportabile la visione dell'illimitata crescita della nuova Natura, dell'incredibile quantità dei suoi prodotti e persino la pressione vincolante della massa, che distruggeva gli ambienti e i suoi sistemi, compresi quelli di infinite microtradizioni dei segni. Il doppio novecentesco era tuttavia diverso da quello necessario al primo industrialismo. Aveva la consistenza rassicurante della Copia. Soltanto la Copia infatti garantisce dalla imprevedibile

ambiguità dell'Altro, rassicura sulla congruenza certamente obbligatoria e quindi 'naturale' con le regole di quella che si avvia ormai a essere una metropoli planetaria.

2. La spia, per sua natura grigia e invisibile, è un emblema perfetto del cittadino della metropoli, l'uomo buio che nasconde un aggrovigliato insieme di pulsioni controllato da obblighi che sono bisogni e viceversa. Un occultamento e un controllo così necessariamente perfetti da rendere quelle pulsioni praticamente inesistenti. Quando esse non vengano controllate è visibile l'orlo nero di una devianza non omologabile con l'organizzazione dei servizi della metropoli, sempre fragile perché fondata sulla impossibile concordia di una repressione o di un controllo perfetti.
Per questo la doppia identità della spia è l'abito ideale per le abitudini indotte e mortali delle metropoli. La spia si serve così di armi tanto raffinate che la morte sembra un accidente, di strumenti che ne amplificano l'udito e la vista, di macchine che ne moltiplicano la velocità e la forza, ha a che fare con il corpo nei limiti del piacere dell'eros e del dolore della tortura, tutte circostanze che l'uomo buio deve instancabilmente proiettare per riuscire a sopravvivere nel suo orizzonte di surrogati, la pubblicità in luogo dei desideri, lo smog in luogo dell'aria, il cibo sintetico in luogo dell'abbondanza.

3. La spia è tuttavia un soldato, sia pure anomalo. Al contrario dei suoi commilitoni che ostentano un numero incredibile di contrassegni per essere riconoscibili, la sua divisa prevede la mimetizzazione più assoluta con cui ottenere l'irriconoscibilità e l'anonimato, il suo compito è innanzitutto nascondere la sua essenza di soldato sotto altri modi, costumi, aspetti, contraddicendo l'antica tradizione dell'ostensione del guerriero.

Cattolica: Mystfest '87

Il Mystfest di Cattolica è ormai un'abituale occasione di incontro per i curiosi e gli studiosi della fiction d'evasione. I film, gli sceneggiati radiotelevisivi, i libri gialli, di spie, di fantasy, di fantascienza, d'horror e simili sono settori in cui viene prodotta una imponente quantità di tendenze e gusti, lingue e linguaggi, figure e modelli con interferenze sempre più rilevanti con tutti i settori della conoscenza di massa, dalla divulgazione alla società letteraria. Il Mystfest numero otto (22-30 giugno 1987), promosso dal Comune di Cattolica e diretto da Irene Bignardi, ha scelto quest'anno il colore d'Inghilterra, il solo paese europeo in cui le spie siano stimati funzionari e i misteri un vecchio argomento d'una pubblicistica ormai secolare, da Sherlock Holmes a James Bond. Un bel catalogo è stato curato da Elisa Resegotti e Giorgio Gosetti.

Questo occultamento è indicativo di un altro occultamento: la guerra che combatte è una guerra segreta, nascosta, che si volge in apparente assenza di qualsiasi conflitto.
Le guerre a tutto pianeta e le sempre più complesse macchine degli stati, le raffinatezze della tecnologia e della diplomazia come gli orrori della guerra, insopportabili almeno per gran parte della memoria storica europea, hanno reso necessaria e praticabile un'altra guerra parallela e sotterranea. Per questa guerra è stato necessario selezionare e addestrare uno specialista dell'inganno, che, a partire dal calcolo del travestimento, vincesse le battaglie senza cannonate e bombardamenti ma piuttosto con infiltrazioni, intercettazioni, dicerie, sottrazioni, seduzioni.
Non senza qualche ulteriore contraddizione il sempre più imponente apparato classico della guerrra — le portaerei, l'esercito, i missili, i fucili — finisce per apparire gradualmente più che altro un'attività di copertura, o, casualmente, di mero supporto alla 'vera' guerra delle spie che si affrontano anonime nell'anonimato delle metropoli. Per quest'altra guerra la spia è assolutamente occulta alla massa e poco riconoscibile anche per i suoi diretti avversari. La sua strategia è quella dell'anonimato assoluto e quale miglior luogo dell'anonimato se non i grandi alberghi e le automobili grandi, le piscine e i night, i ristoranti e le belle donne, i topoi ricorrenti dell'immaginario del consumo che riconosce in essi la scenografia dell'opulenza e i contrassegni positivi dello stile di vita della società industriale avanzata.
Questo esercito dell'ombra non vive più, nel secondo dopoguerra, delle fatali spie solitarie della prima metà del secolo ma è il prodotto di una macchina progressivamente più complessa, analoga alla macchina bellica e tuttavia anch'essa, almeno tendenzialmente, totalmente riservata e occulta.
Le diverse macchine si combattono tra di loro nella sola maniera possibile: generando al loro interno prima la doppia spia — doppio del doppio — e quindi una guerra illimitata di tutti contro tutti dove i minimi segni sono cifrati, annotati e vagliati e rivagliati a distanza di anni finché una coincidenza impossibile non faccia intravedere e riveli la trama occulta che si è generata in esse. L'intravedere e il vedere non sono compatibili con questo esercito dell'ombra e quindi quello che viene svelato è praticamente distrutto, non esiste più.

4. I peggiori nemici delle spie sono i media, fonte dello smascheramento e della rivelazione. Tuttavia l'affermazione della spy-story è legata proprio e soprattutto all'attenzione dei media per la guerra segreta. È dai periodici, stampati e elettronici, che il pubblico ha appreso l'esistenza, le strategie e i mezzi di questo esercito silenzioso. La fortuna crescente del romanzo di spie è stata di fatto rinforzata da un'attenzione necessariamente continua dei media, sottoposti a loro volta a un controllo meticoloso perché la guerra segreta è anche una delicata guerra delle diplomazie e dell'informazione.
Le spie sono molto cambiate da quando è stata fondata la Città Elettrica, la megalopoli planetaria in cui tutte le vie sono praticamente contigue e ci si può incontrare a incroci pochi anni fa impensabili. Da allora le spie vivono soprattutto in un gigantesco apparato elettronico, dalle macchine

sempre più sofisticate e capaci di prestazioni che escludono quasi totalmente il controllo umano. Nessun uomo è infatti veloce come un sistema d'arma elettronico, nessun orecchio è capace di udire, registrare e decifrare gli infiniti messaggi in codice della Città estesa su tutto il pianeta.

5. 'Mistero' è un termine ormai desueto, cadente con la società industriale che l'ha prodotto nel tentativo di coprire con esso la zona d'ombra che c'è in ogni macchina. Ma è anche un termine con cui lo stesso modello di sviluppo rivela il margine sempre più avanzato che resta da scoprire alla ricerca. Misterioso, nella prospettiva del pragma, è solo quanto resta da scoprire, magari domani mattina.
Il mistero è un trucco per vivere l'ormai visibile rovinio della società industriale avanzata in un altro modello di sviluppo. Un disastro che produce impensabili interferenze negli ordini possibili dell'immaginario e situazioni imprevedibili nelle minime pratiche del quotidiano. Ha effetti persino nelle periferiche regioni dell'immaginario a cui lavora la società letteraria.
In questa fase le tradizioni si scompongono, gli ammassi di segni si mescolano, le marche della comunicazione locale si livellano e si uniformano sotto un profilo che consente un sempre più alto livello di comunicazione e partecipazione, a prezzo delle calcolate differenze delle culture locali. Questo processo genera fantasmi traumatici e isterici. È impossibile scongiurarne totalmente la presenza. Per questo molto di quanto accade è indicato come 'misterioso'.
Da questa incredibile mescolanza di culture, sino a pochi decenni fa ancora tendenzialmente separate, nel crogiolo del sistema dell'informazione a dimensione planetaria si generano ibridi che vanamente i gruppi cifrano come del kitsch o del mostruoso o dell'alieno.
Con l'oscura imperfetta temporanea oscillante ma almeno presente percezione dell'ancora sconosciuto l'orrore fa piacere, l'altro produce speranza e paura, l'ipersensibilità è il solo disastroso contrappeso dell'indifferenza. Il nuovo tessuto nervoso della società tecnettronica — la rete dei nuovi punti e modi della comunicazione — ha di questi e altri effetti. Il pianeta ha, per così dire, i nervi allo scoperto. L'informazione planetaria passa sopra i nuovi e vecchi selvaggi rimasti senza televisori e periodici, campi magnetici e carte di credito. Le sue sollecitazioni indifferenziate dirette a pioggia in tutti gli angoli di tutte le culture eccitano in continuazione linee che così accuratamente il primo industrialismo aveva cominciato a livellare, confinare e emarginare.

6. Il mistero di cui si parla continuamente non è affatto misterioso. Il lucido cervello delle scienze riesce a incuriosirsi soltanto di due aspetti del mistero: il margine di perfettibilità che rimane dopo ogni ricerca e la quantità di lavoro che la nuova società letteraria dedica a questo argomento. Il racconto giallo e la cronaca nera, la fantascienza e i progetti o utopie, il macabro o tombesco e le religioni delle sette, i mostri dei bioingegneri e degli ingegneri che lavorano alle metropoli sono argomenti che da una parte sono il soggetto scritto della letteratura e dall'altra il soggetto non detto della vita quotidiana.
È diventato conveniente frequentare i film di spie, addormentarsi sui libri

gialli, guardare la fantascienza per capire quali prodotti possano essere confezionati con il mistero in forma di racconto letterario o in altre forme parallele. Da questo buio bivio della comunicazione collettiva si generano un mucchio di mestieri interessanti: il mago, lo scrittore di gialli e spy-stories, l'editore di periodici con artefatte cronache salaci, il cui limite è quello di essere sempre inferiori alla cronaca del quotidiano.
È l'insopportabile presenza della chiarezza che induce a produrre il mistero che è privo di spiegazioni e è quindi momentaneamente inquietante. La chiarezza è scomoda e grossolana. Per evitarla non resta che promettere, minacciare, sottolineare il mistero. Anche se, alla fine di ogni racconto misterioso, il lettore si rammarica per la povertà della conoscenza ottenuta. Nessuna soluzione è soddisfacente come il mistero che la prepara. Il piacere del mistero non è generato dall'acquisto della conoscenza ma dalla sua attesa. Alla fine di ogni racconto c'è la rassicurante conferma che non c'è nulla da capire, che si è vissuta una pausa dell'incombente banalità.
Nessun aspetto di questo mistero letterario incuriosisce davvero. Non l'indagine poliziesca, non il doppio gioco della spia, non la scoperta di nuovi mondi. Il suo pubblico lo usa come trucco per evitare non i misteri del quotidiano ma le loro soluzioni. Suspense e proiezione servono per protrarre il più possibile e alla fine evitare lo scontro sulle verità degli interessi di gruppo e stabilizzare in simmetrie tranquillizzanti i sempre più disordinati modelli dell'immaginario, fornace dove prepariamo, tra l'altro, anche un pianeta più verde, più pacifico, più tranquillo e senza tanti misteri.
L'indagine è un dispositivo indispensabile attivato con le culture complesse e i loro contenitori, le metropoli. Individui e gruppi sono investiti dal potente flusso continuo del mutamento regolabile solo con i fragili dispositivi della memoria, con gli insiemi labili e continuamente modificati dall'informazione di massa oppure con la cangiante mappa degli oggetti e dei luoghi della metropoli. Le architetture e i percorsi metropolitani non sono infatti meno congianti del flusso delle merci.
Per questo è sempre più necessario il colossale psicodramma spettacolarizzato dei media con cui soltanto è possibile individuare e fissare le linee di tendenza, i tendaggi provvisori e le immagini temporaneamente dominanti di un continuum sempre più mobile che mette in difficoltà gli antichi statuti e strutture dell'immaginario, le abitudini con cui nella modernità esso è stata la mappa ideale in cui fissare norme e prassi.
Nella società tecnettronica contano i fatti perché le sensazioni, percezioni, emozioni, progetti sono duramente manipolati dalla pressione della grande coscienza collettiva che chiamiamo identità di massa. I fatti sono temporaneamente rassicuranti. Consentono almeno una sosta nel gocciolamento neuronico, nel flusso caleidoscopico della visione, nell'evidente dipendenza del corpo e della sua comunicazione possibile dall'Altro: lo smog l'alcool il traffico la distanza. Per questo il mistero è soprattutto un mistero di azioni, da scoprire, più che un mistero di atmosfere, fin troppo noto.
L'indagine non è piacevole nonostante quello che dicono i romanzi. Le vere spie probabilmente lavorano negli uffici dell'Amministrazione e, insabbiando pratiche chiedendo tangenti o mance scioperando a singhiozzo, seminano il malcontento e distruggono le istituzioni del paese in cui si sono infiltrate.

UNA RICERCA SPERIMENTALE

Movimenti oculari e percezione di sequenze filmiche - II

Virgilio Tosi e Luciano Mecacci

Quando guardiamo immagini in movimento il nostro apparato sensoriale trasmette al cervello una continua serie di percezioni. Queste risultano dall'esplorazione che i nostri occhi compiono con i loro incessanti movimenti costellati dal susseguirsi dei 'punti di fissazione'. Attraverso una serie di ricerche sperimentali possiamo cercare di analizzare in qual modo percepiamo il linguaggio cinematografico e televisivo.

1. Obiettivi della ricerca

Questa ricerca è stata svolta presso il Centro sperimentale di cinematografia con il contributo della Rai - Radiotelevisione Italiana - Ricerca e sperimentazione programmi e con la collaborazione dell'Istituto di psicologia del Consiglio nazionale delle ricerche[1].

La prima fase della ricerca, svolta nel 1982, è stata sostanzialmente dedicata all'identificazione di una tecnica di registrazione dei movimenti oculari che permettesse, con costi limitati e semplicità operativa, di seguire la strategia percettiva di diversi soggetti posti di fronte alla visione di lunghe sequenze filmiche[2]. Le osservazioni e la problematica emerse hanno orientato e definito gli obiettivi per la seconda fase della ricerca: approfondire e specificare il significato delle rilevazioni effettuate; per

---

[1] La direzione scientifica della ricerca è di Virgilio Tosi (C.S.C.) e di Luciano Mecacci (Cnr). Per la prima fase la sperimentazione è stata curata da Alberto Angelini e Elio Pasquali (Cnr). La seconda fase si è svolta nel 1984-85: la sperimentazione è stata curata da Rita Fabbrizio e Elio Pasquali; Alberto Angelini ha collaborato per la scelta delle sequenze-stimolo; altri collaboratori, il tecnico Benito Mari (C.S.C.) e l'oculista Rita Fasulo.

[2] Sulla tecnica impiegata e sui risultati della prima fase della ricerca cfr. *Movimenti oculari e percezione di sequenze filmiche* («Bianco e Nero», 1/1983) che contiene in forma completa la relazione scientifica già apparsa nella rivista con errata attribuzione e con una rettifica nel n. 3/1983. Cfr. anche Tosi V., *Civiltà delle immagini e percezione visiva*, in «Bollettino dell'Associazione italiana di Cinematografia Scientifica», Roma, dicembre 1983, p. 5.

questo motivo si è deciso di somministrare ai soggetti immagini-stimolo non casuali bensì identificate e scelte sulla base di precise e diverse valenze, relative sia al loro contenuto sia all'uso di particolari morfologie del linguaggio delle immagini in movimento.
Si è posta quindi in primo piano l'analisi comparata della strategia percettiva dei movimenti oculari di fronte a sequenze *fiction* (con componente emotiva) e sequenze *non fiction* (dove la componente psicologica può essere puramente cognitiva e non connessa a fattori affettivi). Durante la messa a punto metodologica del piano di realizzazione della ricerca si è deciso di ampliare il campo di indagine ad alcune forme tipiche (sia per contenuto sia per caratteristiche di linguaggio visivo) della comunicazione televisiva.

2. Tecnica

La tecnica di registrazione dei movimenti oculari è stata, anche per la seconda fase, sostanzialmente uguale a quella messa a punto e adottata in precedenza, con alcuni miglioramenti di dettaglio. La semplicità della tecnica impiegata permette di avere a disposizione soggetti per la sperimentazione in condizioni non traumatiche, come avviene invece quando vengono usati altri sistemi che richiedono di bloccare rigidamente la testa del soggetto, imponendogli boccagli, poggiamento, poggiafronte, cinghie di fissaggio, ecc. Anche l'uso di uno speciale casco, indipendentemente dai costi elevati della sofisticata apparecchiatura e dal fatto che il soggetto ha la testa 'troppo' libera (il che crea problemi nel mantenere la taratura dei punti di fissazione in rapporto al monitor di visione), è pur sempre uno strumento imposto che avvolge il capo del soggetto e gli fa continuamente sentire, anche per il suo peso e i suoi stretti ancoraggi, di essere sottoposto a un esperimento in condizioni anormali (cfr. fig. 1, 2, 3).

3. Soggetti

I soggetti utilizzati per la sperimentazione sono stati diciotto, cioè nove per ognuna delle due videocassette di circa 30′ ciascuna predisposte con una serie di sequenze-stimolo. I volontari prescelti erano tutti adulti, maschi e femmine equamente rappresentati, in prevalenza studenti universitari. Numerosi altri soggetti sono stati utilizzati per le prove preliminari. Tutti i candidati sono stati preventivamente sottoposti a visita oculistica. Nella stessa occasione si è proceduto a una applicazione dell'anello corneale in modo da controllarne l'adattabilità al bulbo oculare e la tolleranza del soggetto. Le gocce di anestetico che accompagnano l'applicazione del leggerissimo anello metallico destinato a riflettere i movimenti oculari riducono al minimo la sensibilità per il corpo estraneo. D'altra parte il crescente diffondersi dell'uso delle lenti a contatto predispongono favorevolmente i soggetti all'accettazione della tecnica sperimentale.

4. Scelta delle sequenze-stimolo

Tra gli scopi della ricerca vi era anche quello di procedere a un'indagine comparativa tra risposte a stimoli diversi. Si è quindi deciso di proporre ai

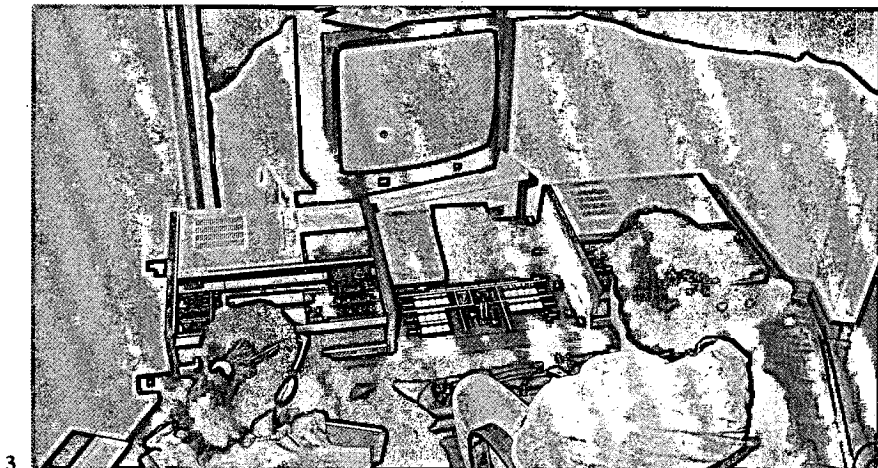
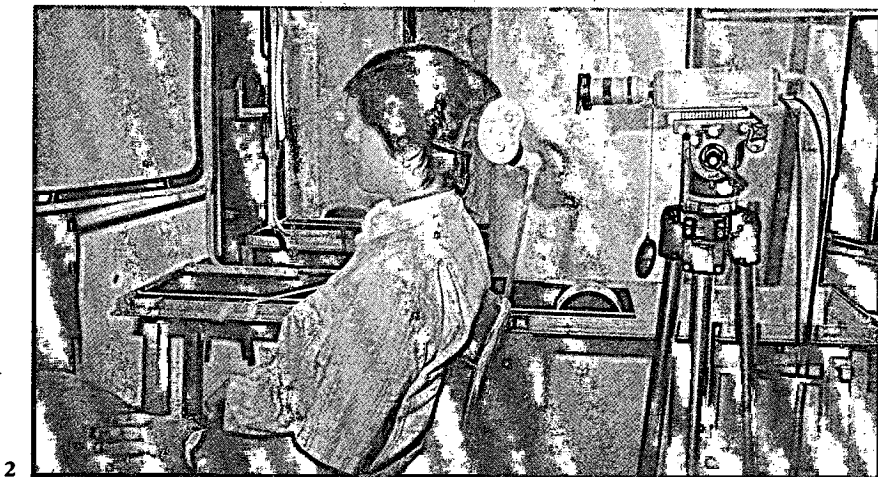
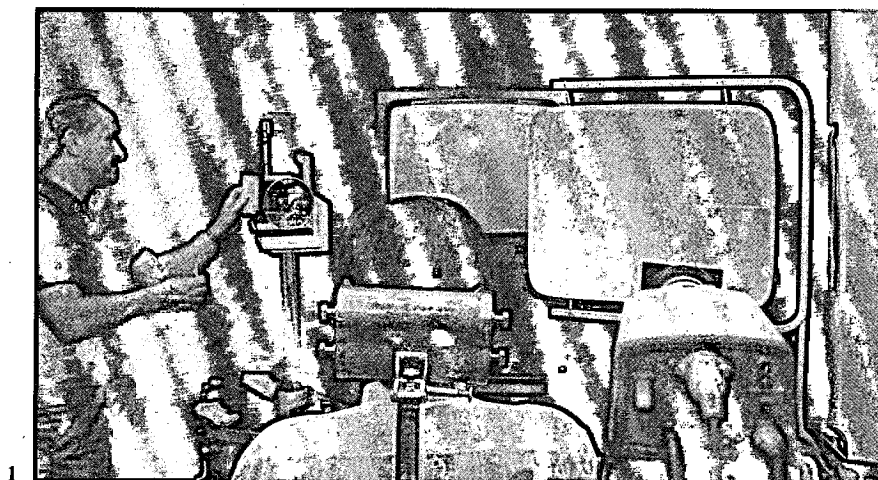
soggetti una serie successiva di sequenze indipendenti e diversamente caratterizzate della durata media di circa 2'. Tra una sequenza e l'altra è stato posto un 'nero' per indicare al soggetto lo stacco tra le successive presentazioni. La lunghezza media delle sequenze è stata scelta per poter somministrare ai soggetti il maggior numero possibile di materiali selezionati diversi nell'ambito di ogni seduta di sperimentazione (circa 25') senza che il soggetto denunci sintomi di affaticamento. Si è constatato che tale durata (con variazioni da circa 1'30" a 3') è sufficiente perché il soggetto possa:
— identificare il genere di sequenza;
— seguire lo sviluppo narrativo del brano in questione (nel caso di materiale fiction) o rendersi conto del contenuto cognitivo (se si trattava di filmati non fiction);
— rilevare una sua eventuale non partecipazione emotiva o cognitiva di fronte al materiale stimolo.
I materiali audiovisivi sono stati selezionati, sia dal punto di vista del linguaggio delle immagini in movimento, sia da quello dei contenuti. Per il primo aspetto sono state scelte sequenze contenenti in modo significativo strutture formali tipiche del moderno linguaggio cinematografico: per esempio, piano-sequenza, campo e controcampo, montaggio rapido, zoom nelle due direzioni, panoramiche, movimenti di gru, grafismi elettronici, immagini astratte, disegni animati, inquadrature implicanti una esplicita relazione tra figura e sfondo. Per l'aspetto dei contenuti sono stati selezionati brani di film a soggetto, documentari, film didattici e scientifici, film di animazione a soggetto, animazioni astratte e scientifiche, titoli di testa e sigle televisive, telegiornali e informazioni meteo, riprese sportive, video-musica.
La ricerca delle sequenze-stimolo ha dovuto tenere conto di una difficoltà: era infatti necessario cercare di isolare elementi compatti di contenuto e/o di espressione linguistico-visiva e formale senza che all'interno di ogni brano si sommassero troppe variabili che avrebbero reso arbitrario o impossibile valutare e motivare la strategia riscontrata nei movimenti oculari.
Tutti i materiali stimolo sono stati presentati (come già nella prima fase) in bianco e nero, per eliminare la variabile del colore che avrebbe reso più complessa l'indagine interpretativa della strategia dei movimenti oculari.
Tra i diversi tipi di sequenze selezionate ne ricordiamo alcune: piani-sequenze da film di Jancsó, movimento di gru da un primo piano dei due protagonisti che si baciano fino a campo totale molto largo e dall'alto (da *Caccia tragica* di De Santis), dialoghi tra due personaggi con e senza interventi di altri attori e di elementi significativi dell'ambiente (per esempio, da *Le diable au corps* di Autant-Lara), relazioni fra figura e sfondo in situazioni figurative o narrative particolari, per esempio, *Der leone have sept cabeças* di Rocha; brani da un classico film documentario di Ivens e da un film didattico di alto livello per la sua efficacia espositiva e per le sue animazioni scientiche (*Transfer of Power*, produzione Shell); estratti da film di ricerca in campo etnografico e biologico anche con uso di tecniche speciali (alta velocità).
Le sequenze scelte da forme tipiche di consumo quotidiano del linguaggio audiovisivo o visuale-auditivo della televisione hanno formato oggetto di

considerazione per se stesse, ma sono state anche utilizzate nel più ampio contesto comparativo posto alla base di questa seconda fase della ricerca. Particolare interesse presentava il rapporto tra giornalista che legge una notizia in video con le relative immagini nella 'finestra' del chroma-key; ugualmente per le previsioni meteo le differenze tra le due presentazioni (con o senza la presenza del meteorologo). Per lo sport (calcio) si sono selezionate sia riprese in diretta sia al rallentatore. Per la videomusica, tra le moltissime opzioni disponibili, si è voluto concentrare l'osservazione sul rapporto immagine/suono, sulla dinamica interna all'inquadratura, sugli effetti di montaggio rapido, sulla commistione di elementi realistici (per esempio, figura umana del cantante) e elaborazioni elettroniche astratte.

5. Analisi dei risultati sperimentali

Due aspetti essenziali devono essere considerati come premessa per l'analisi dei risultati relativi alle caratteristiche dei movimenti oculari nella percezione di sequenze dinamiche come le sequenze filmiche. In primo luogo, si pone il problema se nei movimenti oculari — passando dall'osservazione di immagini statiche a quella di immagini dinamiche — si modifichi il rapporto tra le componenti involontarie e le componenti volontarie dei movimenti stessi. Infatti i movimenti oculari hanno una componente involontaria, per esempio, in risposta a uno stimolo nuovo che compare nello spazio visivo; e una componente volontaria, per esempio nell'esplorazione di immagini come quadri o nella lettura. Naturalmente le componenti volontarie hanno una maggiore specificità psicologica, con notevoli differenze individuali. In secondo luogo, il contenuto stesso delle sequenze filmiche può essere considerato, sia come materiale percettivo audiovisivo di per sé, sia come materiale a contenuto emotivo e non (fiction verso non-fiction).
Un primo risultato di grande interesse per la psicologia della percezione visiva e per la psicologia del film riguarda il primo aspetto, cioè la differenza tra osservazione di immagini statiche e osservazione di immagini dinamiche indipendentemente dal contenuto. Questo risultato consiste essenzialmente in una riduzione della 'libertà' di esplorazione degli occhi sullo schermo. Mentre un osservatore esplora liberamente e secondo le proprie motivazioni un'immagine statica, fissando gli occhi su punti di interesse specifici (parti del volto, del corpo, ecc.; si ricordino i classici esperimenti di Yarbus riferiti nella relazione sulla prima fase), un osservatore di immagini dinamiche sembra ancorare i propri punti di fissazione in relazione ad alcune caratteristiche psicopercettive del film in sé, senza permettersi, per così dire, una libertà di esplorazione come farebbe davanti a un'immagine statica. Questo fenomeno si articola in modo differenziato a seconda del contenuto rappresentativo del film, ma generalmente prevalgono alcune proprietà comuni al materiale fiction e a quello non-fiction. Le proprietà principali sono le seguenti:
— figura/sfondo (qualora l'inquadratura privilegi una figura su uno sfondo l'occhio si ancora alla figura senza esplorare il resto sullo sfondo; ciò accade sia per uno sfondo privo di immagini 'interessanti' come nel *Der leone have sept cabeças* sia anche quando lo sfondo è ricco di immagini che l'osservatore potrebbe essere interessato a esplorare, come per la figura di

un vecchio in un film di Carmelo Bene che si muove lungo un variopinto mercato);
— oggetti in movimento (oggetti o persone che si muovono da sinistra a destra, e in minor misura da destra a sinistra, agganciano l'occhio anche se il resto dell'inquadratura potrebbe essere più interessante).
Tuttavia questo ancoraggio dell'occhio è tanto più evidente e netto se il rapporto figura/sfondo o gli oggetti in movimento hanno una connotazione emotiva di richiamo per l'osservatore. Questo dato può essere interpretato secondo la teoria psicologica, nota come teoria dell'attribuzione, la quale connette aspetti fisici dell'ambiente agli aspetti psicodinamici. In breve, se un oggetto si muove su uno sfondo o secondo una traiettoria e tale movimento corrisponde a qualche cosa di emotivo (per esempio, un'automobile si sposta verso un bambino), vi è una sincronizzazione tra il fenomeno percettivo neutro, basato sulle leggi della percezione visiva, e il fenomeno psicodinamico di interpretazione del fenomeno stesso. Si tratta in sostanza del processo analogo a quanto descritto da Ejzenštejn, per il montaggio della battaglia sul lago nell'*Aleksandr Nevskij*, dove il regista prevedeva una traiettoria dei movimenti oculari in un sincronismo tra percorso percettivo e 'luoghi' di forte richiamo fiction. Quanto risulta ancora più nettamente dalla ricerca è che tale percorso percettivo corrisponde a meccanismi base di esplorazione dello spazio, una sorta per così dire di linguaggio arcaico.
A una prima considerazione potrebbe sembrare che tale linguaggio comporti un impoverimento del contenuto emotivo, o meglio, della risonanza dell'osservatore rispetto a tale contenuto. Sembra invece che quando vi è tale sincronizzazione l'effetto emotivo sia più forte. Ciò è evidente nel film di Jancsó, dove il regista ha sfruttato finemente il fenomeno dell'ancoraggio degli occhi a un linguaggio primitivo proprio per aumentare l'effetto pathos. Nella scena in cui una ragazza si volta indietro o un uomo guarda in avanti lo sguardo fissa sempre il punto che viene osservato dai protagonisti e mai i protagonisti stessi. Lo spostamento della fissazione dal protagonista al punto in cui questi sta guardando è rapidissimo, assomiglia a un movimento involontario di esplorazione al comparire di uno stimolo nuovo sul campo. Tuttavia in questo caso lo stimolo non c'è e la sua presenza viene dedotta da un processo di interpretazione, quindi da un processo cognitivo del cervello. Eppure si tratta di un movimento molto rapido, cui incorrono tutti gli osservatori, senza libertà per altri movimenti. Bisogna insistere sul fatto che questi non sono movimenti automatici, involontari, ma derivano da un'interpretazione cognitiva.
Se quindi siamo nell'ambito dell'interpretazione cognitiva, ci dovremmo aspettare le differenze individuali che si notano quando gli osservatori si pongono di fronte a un'immagine e la esplorano appunto secondo le loro strategie, i loro interessi e le loro motivazioni. L'effetto filmico, in opere di alto livello come quelle di Jancsó, è invece proprio quello di canalizzare il processo cognitivo del soggetto su un percorso emotivo voluto dal regista, avvalendosi dell'ancoraggio potente rappresentato da un linguaggio filmico definibile arcaico dal punto di vista percettivo.
Queste considerazioni si definiscono meglio con un confronto tra fiction e non-fiction. Il materiale non-fiction può essere infatti diviso in due categorie in base al tipo di movimenti oculari. Da una parte c'è il materiale

1
2
3

rispetto al quale l'osservatore non si comporta come nel caso del fiction e nel modo sopra descritto. Vi sono vari documenti del fenomeno per cui l'osservatore esplora liberamente lo schermo e in maniera indipendente dal contenuto. Per esempio, nel film didattico *Transfer of Power*, sia nel caso dell'animazione delle due ruote che girano, sia nel caso delle pale del mulino, alcuni osservatori non fissano i punti cui si riferisce lo speaker ma guardano liberamente dettagli diversi. Altri soggetti invece fissano i punti oggetto del commento. Quando l'osservatore è interessato vi è una corrispondenza tra il suo sguardo e il contenuto filmico. Ciò è evidente in un tipo di materiale non-fiction che potremmo definire 'drammatico', come nel caso della partita di calcio, del morso della vipera e spesso delle informazioni meteorologiche. Tutti i soggetti ancorano in questi casi i propri occhi sui punti più rilevanti (la palla, il punto di contatto tra vipera e topo, la bacchetta del meteorologo) senza permettersi libertà di esplorazione sul resto dello schermo. L'esplorazione libera ricompare quando le stesse scene vengono viste al rallentatore. Nel caso della partita di calcio, gli occhi si spostano dalla palla verso altri dettagli, in genere sui calciatori; nel caso del morso della vipera sui corpi dei due animali.

È importante notare questo sganciamento dall'ancoraggio percettivo quando si passa da una scena 'drammatica', basata su un linguaggio dinamico primitivo (un oggetto — la palla — si sposta a zigzag sullo schermo; un soggetto — la vipera — si sposta rapidamente verso un altro soggetto — il topo), a una scena pressoché statica (rallentata). Passando da una situazione all'altra, gli occhi si sganciano dalle traiettorie dinamiche ed emotive e si muovono liberamente sullo schermo. Questo tipo libero di esplorazione si riscontra durante l'audiovisione del Tg. Gli occhi vanno dallo speaker alla scena sullo sfondo, a particolari apparentemente irrilevanti (il telefono posto sul tavolo del giornalista, anche se non squilla, è un grande centro di richiamo) e così via.

Una considerazione a sé merita il materiale filmico non-fiction realizzato a

---

◁ **n. 1. In primo piano, di spalle, un soggetto pronto per la registrazione dei movimenti oculari: ha di fronte un monitore tv di 26" sul quale gli verranno inviate le serie di sequenze-stimolo. Sulla sinistra si sta mettendo a punto la sorgente luminosa infrarossa che — mediante un condensatore — sarà diretta su un occhio del soggetto, senza creargli disturbo proprio perché infrarossa, quindi non percepita. Sulla destra uno speciale schermo sul quale il leggerissimo cerchietto posto sulla cornea del soggetto rifletterà la luce infrarossa indicando i suoi continui movimenti oculari. Sempre sulla destra, in primissimo piano, una telecamera sensibile all'infrarosso trasmette questi segnali al laboratorio di registrazione.**

n. 2. Il soggetto deve soltanto tenere la testa poggiata al poggiatesta, senza elementi di costrizione.

n. 3. Nel laboratorio: due videoregistratori, un mixer e un monitore. Un videoregistratore serve per inviare ai soggetti le sequenze-stimolo selezionate; il mixer realizza la sovrapposizione, debitamente tarata, delle stesse immagini-stimolo con il riflesso infrarosso dei movimenti oculari reso visibile dall'apposita telecamera; il monitore riceve in uscita dal mixer le sequenze inviate al soggetto con sovrapposte le tracce dei suoi movimenti oculari; il secondo videoregistratore registra i risultati delle sperimentazioni.

scopo di ricerca, come il film di Diego Carpitella sul linguaggio dei gesti. È noto come lo scopo del film fosse la raccolta di dati sul comportamento gestuale e verbale per poi riosservarli e studiarli. I soggetti di fronte al materiale filmico non osservano quanto avrebbe interessato particolarmente lo studioso (il movimento delle mani), ma si concentrano su altri particolari, come i volti. È quindi presente di nuovo una certa libertà di esplorazione tipica dei film non-fiction, i quali non richiamano particolarmente l'attenzione su quanto dovrebbe essere invece interessante. È probabile che un osservatore addetto ai lavori si focalizzerebbe invece su tali punti di osservazione.
Vi sono altri documenti che indicano un processo di sganciamento degli occhi verso una libertà di esplorazione. Nella videomusica e nei disegni animati a soggetto, gli occhi si fissano spesso su punti che seguono una certa traiettoria preferenziale dal punto di vista percettivo (per esempio, un oggetto si muove da sinistra a destra), ma si sganciano al comparire di oggetti più rilevanti (per esempio, la faccia del cantante). Qualora sullo schermo vi siano troppi oggetti, lo sguardo non vaga liberamente, ma si ancora a qualche oggetto il cui comportamento sia relativamente semplice ed individuabile.
Il fenomeno, ora descritto, di ancoraggio a un oggetto semplice può essere interpretato secondo il principio di economia enunciato dagli psicologi della percezione e per il quale la mente percepisce il mondo esterno organizzandolo secondo schemi semplici, lineari, ben strutturati. È evidente che quando il materiale filmico contiene di per sé tanti oggetti semplici, ben strutturati, la mente si diriga su di essi. Questo fenomeno acquista una particolare rilevanza quando il materiale filmico ha un contenuto altamente differenziato dal punto di vista percettivo, quando cioè vi siano sullo schermo numerosi stimoli diversi tra di loro e/o la velocità di spostamento degli oggetti sia al di sopra dei tempi consentiti da una esplorazione corretta. In questo caso gli occhi si adeguano direttamente al principio dell'economia. Ciò corrisponde generalmente alla fissazione nel centro dello schermo, indipendentemente da quanto compare sullo schermo stesso. L'esempio più clamoroso è la fissazione al centro nella sequenza del film di Jancsó, quando una ragazza nuda corre in mezzo a due file di soldati. Sebbene la sequenza abbia un forte contenuto emotivo, l'occhio non riesce a seguire la corsa veloce e si blocca al centro. Se invece consideriamo la scena del film *Der leone have sept cabeças*, in cui due file di soldati si spostano l'una da sinistra a destra e l'altra da destra a sinistra, a una velocità minore, l'occhio si aggancia al movimento, privilegiando il percorso sinistra-destra e poi agganciandosi a quello destra-sinistra in perfetta sincronia.
L'ancoraggio è evidente nella dialettica tra le facce durante il dialogo (vedi il film *Le diable au corps*), spesso con l'anticipazione del movimento oculare verso la faccia del protagonista che dovrà rispondere. L'esplorazione dell'ambiente circostante durante un dialogo è ridottissima, anche se l'ambiente è ricco di animazione.
Un'ultima considerazione riguarda il rapporto tra immagine visiva e suono. Soprattutto nella videomusica è evidente che l'occhio si sgancia dalle immagini visive, senza seguire apparentemente qualche cosa di interessante, quando la musica attira l'attenzione. Tuttavia se la musica ha

un ritmo che corrisponde al movimento delle immagini, l'occhio cadenza i propri movimenti secondo questa sincronia audio-visiva.
In conclusione, attraverso il confronto tra materiale filmico fiction e non-fiction, si rileva che l'occhio segue strategie libere solamente in due casi: a) quando il materiale ha tempi di presentazione tali da permettere una ricognizione adeguata dello schermo (per esempio, nelle riprese al rallentatore); b) quando il materiale ha uno scarso interesse per l'osservatore (per esempio, in documentari non rilevanti come argomento per l'osservatore). Paradossalmente, l'occhio rimane bloccato e agganciato agli oggetti o alle persone sullo schermo proprio quando si tratta di materiale filmico fiction con contenuto emotivo e ci si aspetterebbe invece una maggiore libertà individuale di esplorazione. In questi casi vi è una sincronizzazione tra gli aspetti fisico-percettivi e i contenuti emotivi (secondo quanto previsto da Ejzenštejn riguardo alla tecnica del montaggio). La risonanza soggettiva del contenuto emotivo del film è tanto più forte quanto più vi è una perfetta coincidenza fra i due piani (fisico ed emotivo). L'osservatore rimane, come si suol dire, agganciato allo svolgimento delle azioni sullo schermo, ricavandone un profondo stato di partecipazione emotiva. Ci si può aspettare che immagini o montaggi di immagini in cui non si tiene conto della struttura dei processi percettivi e che quindi non realizzano la corrispondenza tra percettivo ed emotivo non diano luogo alla suddetta risonanza soggettiva. Se gli occhi divengono liberi di esplorare lo schermo, l'osservatore si sgancia dalla partecipazione richiesta (e voluta dal regista) e si abbandona a una propria elaborazione mentale interna.
Queste considerazioni — per quanto riguarda la fiction — trovano pratica ed evidente conferma nel fatto che l'agganciamento dello spettatore corrisponde, nel migliore dei casi, al raggiungimento di un livello di espressione artistica del linguaggio audiovisivo utilizzato. Per tutte le forme della non-fiction, oggi largamente maggioritaria sul piano della fruizione quotidiana e di massa, i risultati della ricerca mettono in evidenza invece quanto ancora elementari e limitate siano a tutt'oggi le nostre conoscenze sulla struttura e sulle caratteristiche del linguaggio delle immagini in movimento.
La comunicazione audiovisiva (dall'informazione all'uso didattico, dall'intrattenimento — sport, videomusica — all'uso scientifico e saggistico) è ancora largamente basata su una scelta empirica e spesso ridondante dei contenuti e delle forme delle immagini e delle loro successioni e/o commistioni. Ciò finisce talvolta per produrre, come abbiamo cercato di indicare, un effetto contrario a quello sotteso all'esigenza di una buona comunicazione: lo sganciamento della partecipazione dello spettatore, in assenza di una motivazione specifica.
I punti di fissazione rilevati con la registrazione dei movimenti oculari dimostrano in questi casi che la percezione visiva non segue il discorso comunicativo che si vorrebbe trasmettere, ma si muove in altre direzioni pur restando in qualche misura succube del fluire delle immagini. In alcuni casi-limite si ha la dimostrazione che la struttura formale e/o la quantità di stimoli visivi proposti ostacola o rende impossibile una corretta percezione visiva del messaggio, creando una sorta di blocco, o di saturazione/stupefazione a vantaggio della contemporanea percezione uditiva.

Scrittori rifritti

Carlo Bernari

Non è ancora il caso d'intonare un De profundis alla morte del libro, come oggetto e come simbolo di cultura; ma certo non siamo lontanissimi dall'inizio del suo declino, minacciato com'è dall'incalzare dei programmi televisivi facilmente catturabili dall'etere. Il fatto che anche l'analfabeta può impossessarsi di una quantità incommensurabile di notizie provenienti dalle più lontane e disparate contrade del mondo ci avverte che non è attraverso la parola scritta che si può raggiungere la conoscenza del mondo, bensì ciò è possibile pure, se non soprattutto, attraverso l'immagine, accompagnata — ma non sempre necessariamente — dalla parola orale; purché sintetica e scarnificata, via via che l'immagine si carica di spettacolarità.
«Io credo» scrive Neil Postman nel suo saggio *Divertirsi da morire* (Milano, Longanesi, 1985), nel quale, a dispetto del suo titolo svagato e appunto *divertente*, c'è un'analisi allarmata del processo televisivo come spettacolo, «io credo» egli dice «che sia arrivata la 'massa critica' in cui i mezzi elettronici hanno cambiato in modo decisivo e irreversibile il carattere del nostro ambiente simbolico. Siamo giunti a una cultura in cui informazione, idee ed epistemologie vengono dalla televisione e non dalla parola stampata» (p. 11).
Ogni buon dizionario ci spiegherà cosa s'intende per *epistemologia*; e cioè «quell'indagine critica intorno alla struttura logica della scienza». Ma Neil Postman, che insegna scienza della comunicazione presso la New York University, allarga il concetto di epistemologia e avverte: «Per evitare che la mia analisi possa essere interpretata come il solito piagnisteo di un accademico, una specie di lamentela di élite contro la paccottiglia della televisione, devo prima d'ogni cosa chiarire che il mio obiettivo è puntato sull'epistemologia, non su motivi estetici o letterari». E subito aggiunge: «L'epistemologia è un argomento complicato e oscuro, che tratta delle origini e della natura della conoscenza». Quindi, prendendo a prestito qualche concetto da Northrop Frye, che ha fatto uso di un principio da lui definito della *risonanza*, spiega che «una certa affermazione in un particolare contesto acquista significato universale».
Detto questo Frye estende il concetto della *risonanza* ben oltre i confini delle frasi. Così i personaggi di una commedia o di un racconto, per

esempio Amleto o Alice di Lewis Carroll, possono avere *risonanza*, per cui Frye può concludere sostenendo che la loro forza generatrice è la metafora, «cioè la capacità che ha una frase, un libro, un personaggio, una storia di unificare e dare significato a una varietà di atteggiamenti e di esperienze. Così Atene diventerà la metafora dell'eccellenza intellettuale, in ogni campo; Amleto la metafora dell'indecisione; le meraviglie di Alice, la metafora della ricerca dell'ordine in un mondo di nonsensi semantici» (p. 24).
In questo principio della *risonanza* del Frye va rintracciato quell'elemento di permanenza del mondo simbolico che fa della cultura un patrimonio insostituibile di ricchezza spirituale di un popolo e di una lingua. Ma il primo cedimento di questo insieme di certezze durature avvenne, secondo il Postman, a opera del telegrafo, la cui introduzione restrinse il contenuto dell'informazione alla notizia e alla frequenza delle sue trasmissioni; perché la permanenza, cioè la durata dell'informazione, viene annullata dalla notizia successiva. Così il telegrafo annulla il proprio contenuto nel momento stesso che lo crea.
La seconda minaccia alla parola scritta e stampata proviene dalla fotografia; la quale, come ha osservato Susan Sontag, «porta in sé ciò che noi sappiamo del mondo accettandolo quale la macchina lo registra». E aggiunge: «Per innumerevoli americani vedere, e non leggere, è diventata la base per credere». Cito dal Postman, che a sua volta completa: «La fotografia è stata, in modo caratteristico, il complemento perfetto del flusso di notizie arrivate per telegrafo — non si sa da dove — che minacciano di sommergere i lettori in un mare di fatti successi in luoghi sconosciuti a persone ignote» (p. 76).
È giunto per noi il momento di chiederci: a cosa servono questi discorsi dovendo parlare di televisione e letteratura? C'entrano, e come! E qui la nostra analisi si biforca, seguendo due canali.
Il primo dei quali riguarda proprio la ragion d'essere nel mondo odierno della letteratura diciamo così libresca, quando essa, per buona o triste ventura, viene assunta come materia narrativa per diventare contenuto televisivo. Si badi bene che qui non si parla di quella frivola, falsa, spesso banale letteratura che si offre come ragnatela narrativa negli elaborati conosciuti ed etichettati come 'originali televisivi'. In questi casi, è noto, si usano pure parole scritte, come dialoghi, scalette, sceneggiature, quest'ultima divisa in due colonne nella pagina, in una delle quali, quella di sinistra, vi è la descrizione della scena, dal punto di vista puramente visivo, compresi i movimenti dei personaggi che vi appaiono; mentre in quella di destra figurano i dialoghi che intercorrono fra i protagonisti e i comprimari. In queste narrazioni — drammatiche o comiche che siano — ciò che si tenta di salvare per prima cosa non è la congruità dei personaggi, delle loro azioni, delle battute che si scambiano, in rapporto alla singola scena e all'insieme delle scene che costituiscono l'intero arco narrativo, sebbene la spettacolarità dei colpi di scena, in relazione alla sinteticità delle stesse. Poiché la qualità principale che si richiede a questi 'originali televisivi' è quella di ottenere il massimo di drammaticità — o di comicità, che fa lo stesso — nel più breve spazio di tempo possibile, per un totale massimo di minutaggio da non superare i 55 o 94 minuti primi.
Le cose però cambiano di colpo quando all'originale televisivo si sostitui-

sce il *feuilleton* che nel linguaggio televisivo è diventato *telenovela*. Qui l'attenzione del telespettatore può indugiare sui ritmi più lenti, catturato dagli intrecci più ingarbugliati che la vicenda propone moltiplicandosi in serie interminabili. Gli spot pubblicitari, interrompendo la narrazione, fanno prezzo sulla lunghezza di ogni episodio. Davanti a tali prodotti non ci sogneremo neppur lontanamente di condannare il mezzo televisivo come l'arma più micidiale che uccide la letteratura, una letteratura già morta prima di trasferirsi nelle pagine dello sceneggiatore. Né invocheremo aiuti per salvarla. Salvarla, poi, da quale pericolo? Se è lei stessa a disporsi al suicidio, lasciandosi trascinare in quel vortice spettacolare che la uccide già nella culla?

Diversa è la sorte di quella letteratura — ed è ciò che avviene nel secondo caso — che se ne sta quieta e appartata fra la polvere degli scaffali delle biblioteche, e che la tv preleva per ridurla in gradevoli polpettoni televisivi. Allora il connubio letteratura-televisione non avviene per civetteria degli autori, o per loro disponibilità in vista di ottenere una maggiore audience e un maggior margine di pubblicità alla loro opera dimenticata. Ma — si chiamino essi Manzoni o Balzac, Tolstoi o Flaubert, o anche scrittori più vicini a noi, si chiamino Mann o Bacchelli, Levi o Hemingway — a tutti può essere riservata la sorte di una rifrittura televisiva.

Cosa si vuole intendere con la parola 'rifrittura'? Nulla di offensivo per gli eventuali friggitori: semplicemente quelle manipolazioni che avvengono di norma nelle cucine sia cinematografiche sia televisive, quando gli addetti ai lavori di riduzione dell'opera letteraria in sequenze visive mettono il loro maggiore impegno nella letterale *riduzione* del minutaggio in una misura accettabile nei palinsesti televisivi. È nota la disperazione del grande regista sovietico Pudovkin — uno dei più grandi teorici del montaggio quale operazione estetica, quindi creativa — quando si lamentava di dover ridurre il *Cadavere vivente* di Tolstoi alla misura di un film di media durata.

E fin qui si può accettare, anche se per estremo, l'esigenza filmica della durata compatibile con l'esigenza dell'esercente della sala cinematografica che deve mettere in programma un certo numero di proiezioni al giorno. Sorprende invece quando la stessa mania riduttrice la si riscontra in televisione; dove poi si accettano a occhi chiusi le diluizioni all'infinito delle *telenovelas* che da qualche tempo in qua invadono i nostri teleschermi.

Si obietterà: necessità spettacolari imposte da un pubblico indifferenziato che subisce passivamente tutto ciò che il teleschermo gli propina, senza che possa e sappia ribellarsi.

E tornano qui a proposito le proposizioni di uno dei capi del movimento che ispirava la rivista «International Situationiste», quando nel suo prezioso libro *La società dello spettacolo*, che nulla ha ancora perso del suo impeto sessantottesco, scriveva: «Lo spettacolo nella sua totalità è risultato e progetto del mondo della produzione esistente. Non è un supplemento del mondo reale, la sua decorazione sovrastante; è il punto focale dell'irrealismo della società reale.

Sotto tutte le sue forme particolari, informazione e propaganda, pubblicità o consumo diretto dei divertimenti, lo spettacolo costituisce l'attuale *modello* della vita socialmente dominante. È l'onnipresente affermazione

della scelta *già fatta* nella produzione e nel consumo, suo corollario. La forma e il contenuto dello spettacolo sono l'identica giustificazione totalizzante delle condizioni e dei fini del sistema esistente. Lo spettacolo è anche la *presenza permanente* di questa giustificazione, in quanto occupazione principale del tempo vissuto al di fuori della produzione moderna». Vuol dire: nel tempo libero, quel tempo cioè che in una visione edonistica della vita s'intercala come tempo di colpa.

Fin qui il dissenziente situazionista francese; ma anche se piuttosto lunga e alquanto astratta, la citazione dal suo libro più noto in Italia (la traduzione in Italia apparve per i tipi di De Donato, Bari, 1968) ci riporta in pieno ai motivi iniziali di questo nostro discorso e cioè a quel nodo equivoco del passaggio dall'era dell'esposizione, quale si definiva il tempo in cui imperava la tipografia come mezzo d'informazione e di diffusione della cultura, all'era dello spettacolo come si è venuto configurando il nostro tempo dominato dal mezzo elettronico della riproduzione televisiva. Questo trapasso è ben delineato nelle pagine di Postman il quale avverte: «La presenza avanzata da qualcuno che la televisione potesse servire da sostegno alla nostra tradizionale cultura libresca [...] è proprio ciò che McLuhan usava chiamare il modo di pensare 'a specchio retrovisore' [...]. La televisione non estende né amplifica la cultura libresca, la distrugge. Se la televisione è la continuazione di qualcosa, lo è di una tradizione iniziata alla metà dell'Ottocento con il telegrafo e la fotografia». In conclusione, dice Postman: «Il problema non è che la televisione ci regali del divertimento, è che tutti gli argomenti siano presenti come divertimento, il che è tutt'altra cosa».

Chi ha avuto la pazienza di seguirmi fin qui avrà pure il diritto di chiedermi: Ebbene? Che fare? Come difendersi da una tale aggressione? E tu, scrittore, cosa proporresti?

Mi sia concesso di capovolgere il quesito, apostrofandovi a mia volta: Dovremmo, davvero, e potremmo, difenderci? E in qual maniera?

Certo, a questo interrogativo nessuno si sentirà disposto ad abbozzare una risposta sbrigativa di stampo luddistico, proponendo un tipo di azioni come quelle che intrapresero gli operai tessili britannici, sull'esempio del loro ispiratore di nome Ludd che invitava a distruggere i telai meccanici la cui introduzione riduceva sul lastrico moltitudini di operai salariati.

Nessun avanzamento tecnologico nel mondo è stato mai fermato dalla rivolta degli utenti rimasti fermi al sorpasso, e tanto meno dalla rivolta delle coscienze offese dal progresso. Gli amanuensi che producevano fino a circa la metà del XV secolo preziosi codici manoscritti per trasmetterci la cultura del loro tempo insieme a quella degli antichi, non l'avrebbero mai avuta vinta se si fossero ribellati in massa, si fa per dire, contro l'introduzione dei caratteri a stampa. Eppure ne avrebbero avuto di ragioni per opporsi alla moltiplicazione meccanica del sapere che sfuggiva dalle loro mani.

E allora non ci resta che questo sterminato lascito di cultura libresca su cui esercitare il nostro ingegno per preservarlo dalle manomissioni e dalle mutilazioni televisive per consegnarlo il più possibile intatto ai nostri eredi, se sapranno ancora leggere e non saranno inselvatichiti al punto di non saper più spiccicare sillaba da sillaba, stampata sulla carta o riflessa che sia sul vetro opalescente di un monitor di computer.

SALTAFRONTIERA

Le nuove scelte dei bulgari

Sergio Micheli

Il cinema bulgaro ha via via dato prova di volersi rinnovare da quando, dopo il secondo conflitto mondiale, ha cominciato a organizzarsi come struttura statale. L'esordio nel nuovo assetto sociale, a partire dal 1950, già costituì un passo avanti rispetto ad alcune iniziative, in genere private, che si riallacciavano ai vecchi filoni anteguerra sul genere della commedia confezionata con criteri di improvvisazione e di superficialità. Poi, dopo il 1956, sembrò che il cinema bulgaro potesse essere pronto a compiere una nuova significativa tappa. In effetti appena tre-quattro film realizzati da giovani registi come Ranghel Valcianov e Binca Jeliazkova, sebbene di livello non inferiore a ciò che in quegli anni si produceva negli altri paesi dell'Europa dell'Est, non riuscirono a farsi forza trainante per l'intera produzione nazionale.

Si dovrà attendere la fine degli anni Sessanta, con l'accesso di nuovi registi nella produzione fra cui Gheorghi Stoianov e Metodi Andonov: il primo con *Il caso Painlevè*, il secondo con *La camera bianca* (oltre a Griscia Ostrovski e Todor Stoianov con *Deviazione*), per rendersi conto che la cinematografia bulgara poteva procedere in avanti, non più a opera di qualche isolato autore, ma per via di una partecipazione più allargata, operante sulla base di una linea di adeguamento ai tempi che cambiavano. Così, se gli anni Settanta hanno registrato un processo di livellamento sul piano della qualità, tuttavia con punte ragguardevoli[1], oggi il cinema in Bulgaria pare definitivamente orientato a mettere in atto ogni risorsa disponibile per riuscire a dare il meglio di sé.

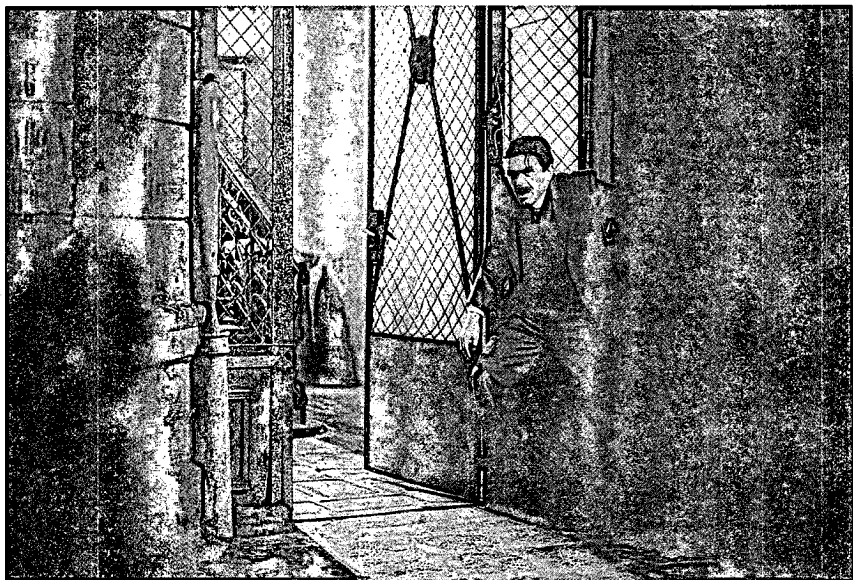
Intanto una novità assoluta e di grande importanza riguarda la costituzione in Sofia di uno Studio per la produzione cinematografica, assistito dall'Unione dei cineasti bulgari (presidente Gheorghi Stoianov) e dalla Direzione della cinematografia. Questo nuovo organismo chiamato Debut-

---

[1] Fra i migliori film degli anni '70 sono da ricordare: *Kosiat rog* (Il corno di capra, 1972) di Metodi Andonov (morto nel 1974), *Kato pessen* (Come una canzone, 1972) di Hristo Piskov e Irina Aktasceva, *Posledno liato* (L'ultima estate, 1973) di Hristo Hristov, *Preboiavaneto na divitè zaitsi* (Il censimento dei conigli selvatici, 1973) di Eduard Zahariev, *Pri nicogo* (Con nessuno, 1975) di Ivanka Grabceva, *Dopalnenie kam zakona za zasctita na dargiavata* (Emendamento alla legge per la salvaguardia dello Stato, 1976) di Liudmil Staikov, *Avantage* (Il vantaggio, 1977) di Gheorghi Diulgherov, *S liubov i nescnost* (Con amore e tenerezza, 1978) di Ranghel Valcianov, *Pokriv* (Il tetto, 1978) di Ivan Andonov.

no Experimentalna Studia (Studio sperimentale per debuttanti) ha il preciso scopo, come risulta nella sua enunciazione e nel suo statuto, di dare ai giovani registi, cameramen, scenografi, ecc., appena diplomati, la possibilità di lavorare e quindi di impegnarsi nella realizzazione di un film preparato collettivamente[2]. I primi risultati di questa nuova struttura di produzione si sono potuti constatare in occasione dell'ultimo Festival di Varna (10-16 ottobre 1986) dove sono stati presentati al pubblico due film selezionati per l'occasione: *Fox-trot* di Ciavdar Garov e *Kotescka opascka* (La coda del gatto) di Virginia Kostadinova. La prova di questi giovani registi è apparsa tutt'altro che negativa. Mentre il film di Garov narra una vicenda che ha luogo a Sofia nel periodo fra le due guerre (su una sostituzione di persona e sull'assunzione casuale di responsabilità, in azioni di destabilizzazione a opera di gruppi clandestini comunisti, da parte del protagonista estraneo alle questioni politiche), *La coda del gatto* affronta un tema di attualità su un giovane ricercatore universitario in contrasto con le direttive e con le linee operative in atto nell'istituto in cui lavora.
Si tratta di due film che, effettivamente, non presentano particolari spunti di originalità rispetto alla produzione corrente. Il loro valore sta comunque nel fatto che tutti e due dimostrano una sicurezza professionale e una scioltezza narrativa (specie il film della Kostadinova, fra l'altro con i dialoghi in presa diretta) che possono far sperare in qualcosa di meglio per i prossimi lavori. Tuttavia se *Fox-trot* riprende il filone, abbastanza praticato nel cinema bulgaro, che si orienta sulla riproposta di avvenimenti e storie degli anni Venti e Trenta (è da ricordare *Hotel Centrale* di Vesselin Branev presentato alla Mostra di Venezia nel 1983), *La coda del gatto* segue invece quel genere, senz'altro più ricco di idee e più incisivo, che si misura con le contraddizioni presenti nella società di oggi.
Dopotutto il cinema bulgaro ha, in genere, mostrato la sua congenialità quindi le sue migliori capacità ogni qualvolta ha diretto maggiore attenzione verso quelle vicende del presente che mostrano aspetti e problemi di portata sociale o che, comunque, toccano modi di comportamento non in linea con i principi del collettivismo, o quanto meno, di un più comune senso morale. Così il salto di qualità che ha caratterizzato il cinema bulgaro negli ultimi due-tre anni può, con molta attendibilità, attribuirsi a una più sentita partecipazione dei cineasti nei confronti di tali fenomeni: a quanto sembra assai diffusi in un consorzio civile non certo limitato all'area balcanica.
Per questa ragione film come *Karacteristika* (Caratteristica) di Hristo Hristov, *Prizemiavane* (Tornare con i piedi in terra) di Reumiana Petkova, *Petak vecer* (Venerdì sera) di Liudmil Kirkov, ma più che altro, *Da obiciash na inat* (Amare con ostinazione) di Nikolai Volev, tutti realizzati nel 1986, riescono, sì, a essere specchio a volte perfino drammatico di una situazio-

[2] Lo studio S.E.D. costituitosi nel 1985 ha già all'attivo una decina di film di mediometraggio (durata massima 50 minuti), a soggetto e documentari. Vi hanno lavorato, a parte Ciavdar Garov e Virginia Kostadinova citati di seguito, giovani diplomati in varie specializzazioni fra cui i registi Evgheni Mihailov, Gheorghi Stoev, Emil Zonev, Plamen Maslakov oltre a Mikail Metev, autore di un interessante documentario di carattere antropologico.

Stefan Mavrodied in *Fox-trot* di Ciavdar Garov

ne, come dire, locale che mette il dito sulla piaga della corruzione, degli interessi privati e della delinquenza, ma, certamente finiscono anche per esprimere e per dare un'immagine di una realtà più allargata riferibile a un mondo (quello dell'area occidentale) che c'interessa e che ci tocca da vicino.
Non è da sottovalutare, allora, il fatto secondo cui un regista affermato come Hristo Hristov, abbandonando definitivamente l'impostazione di un cinema estetizzante e sovraccarico di preziosi formalismi (vedi *Posledno liato* — L'ultima estate, 1973: antecedenti e seguenti) si attesti già da un po' di tempo, ma più decisamente con *Caratteristica*, su una linea che richiama alla consapevolezza di una problematica dell'*hic et nunc* e che perciò esige, fra le scelte da compiere, la priorità di quei temi e di quelle situazioni contraddittorie, complesse, devianti che fanno parte della vita di tutti i giorni. Appunto in questo recente film di Hristov tali situazioni scaturiscono con assoluta disinvoltura proprio dai rapporti, icchi di sottili sfaccettature, tra i componenti una collettività di conduttori di taxi: rapporti resi difficili per una serie di contrasti che si creano a causa di differenti comportamenti dovuti al complesso compito di dover conciliare la possibilità di facili guadagni, connessi alla professione, con i più ovvi principi di probità e di onestà. Il film, condotto fra l'altro con particolare finezza psicologica, si presenta talmente autentico e senza orpelli da lasciare aperto l'esito di una vicenda che ha coinvolto un giovane il quale, per rimanere fedele al suo credo morale, pare destinato a una ingiusta solitudine.
Un altro personaggio in crisi ce lo propone Rumiana Petkova in *Tornare con i piedi in terra.* Questa volta si tratta di una donna, occupata alla radio in trasmissioni per ragazzi, attiva e brillante, fra l'altro scrittrice di libri per l'infanzia, madre di un bambino di otto anni. I problemi di questa donna hanno inizio quando essa si accorge di non avere più la capacità di

comunicare con il proprio figlio e con gli amici di lui. Uno dei ragazzi del gruppo cade, uccidendosi, in un silo. Di fronte a questa tragedia gli altri, per paura, tacciono sull'accaduto. Il paradosso secondo cui la preparazione e la sicurezza professionale non trovano un puntuale riscontro nella pratica dell'ambiente familiare si pone come interrogativo denso di significati chiaramente generalizzabili ed accostabili ad altre realtà.
È oltretutto importante, a proposito di questo film, che esso sia stato diretto e realizzato quasi totalmente da donne (la sceneggiatura è di Nevelina Popova, la fotografia di Svetla Ganeva, la scenografia di Giuliana Boikova, l'interpretazione principale è dovuta a Plemena Ghetova), e che rifletta serenamente e in profondità, con accenti di lucida autocritica e di amare constatazioni, sul ruolo della donna nella società contemporanea quale soggetto determinante nel mondo del lavoro e perciò parte attiva del meccanismo produttivo.
Ma anche nel film di Liudmil Kirkov, *Venerdì sera*, il personaggio femminile riveste nella vicenda un'importanza preponderante. In questo caso sono addirittura quattro le figure femminili, amiche e colleghe di lavoro, a condurre la storia, o meglio, le storie sulla loro esistenza, sui loro problemi, ognuna in situazioni diverse ma sostanzialmente tutte di fronte a importanti scelte di ordine comportamentale e morale.
Le ragioni, dunque, secondo cui nell'attuale cinema bulgaro si riscontra una linea predominante la quale privilegia quei temi che focalizzano aspetti e vicende del mondo contemporaneo debbono, sì, ricercarsi in un nuovo, generale atteggiamento deciso a impegnarsi in un difficile compito di critica, anzi, di autocritica nei confronti di deviazioni presenti nella società bulgara. Ma la concomitanza di circostanze (sebbene diversificate da condizioni e da variazioni d'ambiente) che appare evidente sia in *Venerdì sera* sia nel più lucido e convincente *Amare con ostinazione*, sembra

Isaak Finzi e Ivailo Gheraskov in *Karacteristika* di Hristo Hristov

dovuta, come è accaduto altre volte, al lavoro parallelo nell'area della produzione letteraria; nella fattispecie alla mano di uno scrittore assai affermato come Ciavdar Scinov. Egli, infatti, riesce, quale sceneggiatore dei due film , a sensibilizzare e a offrire validissimi spunti, fra l'altro con buoni risultati, nei confronti di due diverse generazioni di registi: il maturo Liudmil Kirkov[3], autore di *Venerdì sera*, e il più giovane Nikolai Volev[4], autore di *Amare con ostinazione*. È quest'ultimo, comunque, il fim che dimostra più di altri di rompere in maniera decisa gli indugi di fronte alle tuttavia diffuse intenzioni di arrivare fino in fondo quando si vuole e si decide di affrontare e di prendere di petto un preciso argomento.
Davanti a prove del genere non si può più nemmeno parlare di operazione coraggiosa, come una volta, dal momento che, tutto sommato, è possibile oggi scrivere o raccontare per immagini quindi esporre fatti e misfatti caratterizzanti la società bulgara, per farne oggetto di decisa posizione e di aspra critica di costume. Del resto uno dei lati deboli del cinema bulgaro si è sempre rivelato proprio nella fase di passaggio dall'impostazione del tema, spesso apprezzabile per i suoi contenuti, al film; insomma dalla parola scritta all'immagine sullo schermo. Tanto che l'adozione del mezzo cinematografico è sembrata troppe volte un'operazione scarsamente efficace, se non addirittura scopertamente pretestuosa.
Ebbene, Nikolai Volev ha dimostrato di essersi dedicato con serietà, partecipazione e *ostinazione* a questa sua terza prova con il lungometraggio, riuscendo a rendere del tutto plausibile la trasposizione cinematografica di un testo, appunto il breve racconto di Scinov, già di per sé ricco di interessanti notazioni. Un camionista corrotto, padre di famiglia, decide di rinunciare alla possibilità di lauti guadagni, derivanti da false denunce sul peso della merce trasportata, quando si rende conto che il figlio, un ragazzo di dodici anni, scopre casualmente la provenienza di tanti soldi, tenuti nascosti dal padre nel sottofondo di un cassetto. Così il camionista, per non compromettere l'equilibrio familiare, finisce suo malgrado per schierarsi contro alcuni colleghi, anch'essi coinvolti nel giro. I quali, per non rischiare di essere scoperti, lo inducono a un drammatico scontro finale.

Il merito di Volev sta principalmente nell'avere reso con molta efficacia e con particolare forza espressiva le tensioni di un racconto che si presentava, da una parte denso di determinanti sfaccettature psicologiche, dall'altra assai movimentato per una serie di colpi di scena tali da creare un'altalena imprevedibile di situazioni, a momenti (cosa rara nel cinema bulgaro) perfino cariche di suspense. Evidentemente alla base di tutto questo vi è la rivelazione di un regista dotato di pregevoli qualità di narratore: una qualità che emerge subito dopo i primi dieci minuti di

---

[3] Nato nel 1933. Si diploma in regia teatrale nel 1954. Dopo qualche anno si specializza in regia cinematografica a Mosca. Fino ad oggi ha diretto 15 film a lungometraggio fra cui *Matriarcato* (1975), *Un istante di sole* (1979), *Equilibrio* (1983).

[4] Nato nel 1946. Si diploma presso la London Film School nel 1972. Comincia a lavorare nel cinema come documentarista guadagnandosi una larga notorietà con *Il giorno della mia festa* (1977), *L'artista* (1980) e altri. Debutta poi con il lungometraggio nel 1979 con *Il doppio*. *Amare con ostinazione* è il suo quarto film di finzione.

***Da obiciash na inat* di Nikolai Volev**

proiezione quando, in una serie di eloquenti inquadrature, prendono corpo, per il tramite di una efficace espressività figurativa, ambientazione, personaggi e situazioni della vicenda. Volev non esita poi a innescare un meccanismo che tende a far filtrare il punto di vista dello spettatore attraverso la figura (non a caso fredda, quasi senza parola ma puntigliosamente attenta all'evolversi dei fatti) del figlio del camionista. Come se, addirittura, si volesse identificare il ragazzo, con il suo comportamento e le sue reazioni, con chi si pone davanti allo schermo. In questo modo *Amare con ostinazione* finisce per rientrare indirettamente, o meglio, attraverso una intelligente mediazione, in quel genere di produzione, molto praticata in Bulgaria, che rivolge una costante attenzione verso il mondo dei ragazzi. Ogni anno infatti la cinematografia bulgara riesce a sfornare dal Kinozenter (Cinecittà) di Boiana almeno tre o quattro film a lungometraggio diretti a un pubblico di giovanissimi o, a seconda delle finalità di ordine pedagogico, ai genitori e agli educatori in genere. In effetti le prove più recenti di questa produzione non propongono particolari novità rispetto al passato. *Tersi se saprugh za mama* (Si cerca un marito per la mamma) di Mariana Evstatieva, per esempio, eccettuato qualche momento di autentica vena intuitiva (come nel punto in cui il bambino, per reagire al comportamento, non condiviso, della mamma, deposita tutti i *beni* che gli erano stati regalati da lei, oltre alle coperte e alle lenzuola, contro la porta della cameretta per poi mettersi a dormire sul letto disadorno: un gesto alla San Francesco); a parte dunque sporadici sprazzi, non si può dire che il cinema per i ragazzi e sui ragazzi riveli nuovi indirizzi e nuovi talenti. Anche Ivanka Grabceva, nota specialista nel settore, con il suo ultimo film *Trinadesetata godenitza na Printza* (La tredicesima sposa del principe) non

aggiunge granché ai risultati, tuttavia di rilievo, già ottenuti in precedenti lavori.
Ma se il livello di questo aspetto della produzione si mantiene pressoché invariato, quello che riguarda i temi storici e dell'antifascismo (anch'essi puntualmente ricorrenti a ogni scadenza annuale) denotano un generale infiacchimento di idee e di energie. Da un gruppo di setto-otto film prodotti nel 1986 si salva, semmai, il più rigoroso e, in certo senso, viscontiano *Mesctateli* (Sognatori) di Ivan Andonov, sull'introduzione e sulla diffusione, verso la fine dell'800, delle idee del socialismo in Bulgaria a opera di Dimiter Blagoev: un film storico ma con precisi riferimenti alle condizioni politiche e sociali di oggi.
Appare chiaro, dunque, quale sia la strada giusta del cinema bulgaro, le scelte che i registi di Sofia dovranno compiere per continuare con maggiore incisività l'opera di rinnovamento intrapresa, del resto, sebbene con esempi sporadici, già da diverso tempo. Una cosa è certa: mai come in questo momento si era verificata nella storia del cinema bulgaro una unità di intenti fra registi giovani e meno giovani (o già affermati) tendente ad affrontare, con molta franchezza e con risultati di rilievo, sul piano delle qualità narrative ed estetiche, le deviazioni, le contraddizioni e i problemi presenti nella società contemporanea.
Questo nuovo, comune atteggiamento deriva probabilmente da un processo di più vasta portata in atto in tutti i settori della vita sociale in Bulgaria. Le novità apportate recentemente all'assetto organizzativo nel settore del cinema, la rivitalizzazione e il rinnovamento dei quadri dirigenti, compresa la recente nomina del noto regista Liudmil Staikov (stimato da molti non solo per le sue qualità professionali) a direttore della cinematografia di stato, fanno perciò legittimamente sperare in sostanziali mutamenti capaci di condurre il cinema bulgaro verso ulteriori e più significativi traguardi.

Boriana Punceva in *Trinadesetata godenitza na Printza* di Ivanka Grabceva

Oci Ciornie e *Shy People*: Il cinema 'caldo' dei fratelli Michalkov

Giovanni Buttafava

Se i film americani di Andrey Konchalovsky rispetto al Nuovo cinema sovietico rappresentano l'anomalia facilmente catalogabile, perfino tollerabile, visto che trovano la loro ragione d'essere nel passato recente dominato dall'amministrativismo e dall'immobilità brezneviana, quindi corrispondendo perfettamente al Nuovo discorso, l'ultimo Nikita Michalkov, l''italiano' *Oci ciornie*, non è la trasgressione né l'epifenomeno di fronte a cui si può rispondere con l'ignoranza o la ripetizione del Discorso. Del resto anche *Shy People* di Konchalovsky è 'americano' fra virgolette, è 'strano', imprevedibile, allusivo e insieme difficilmente decodificabile. Sicché al recente festival di Cannes al di là della contrapposizione, ovvia e tranquilla, fra i due fratelli 'rivali', entrambi in concorso, era rilevabile una seconda contrapposizione, quella fra i due fratelli e il Nuovo cinema sovietico (la sua 'punta di diamante' *Pokajanie* [Penitenza] di Tengiz Abuladze, i quattro film di contorno, il supergiurato Elem Klimov, primo segretario della rinnovata Unione dei cineasti). La contrapposizione si articola su vari livelli.
Opposizione tecnologica: al famoso congresso del maggio 1986 dell'Unione dei cineasti e poi in varie occasioni private e pubbliche, si è sentito lamentare spesso l'arretratezza del parco tecnico sovietico. Il nuovo capo del Goskino, Aleksandr Kamšalov, ha dovuto addirittura ammonire i registi che, nonostante la legittimità delle loro rivendicazioni, quello che si richiede prima di ogni altra cosa è produrre film nuovi e interessanti per il pubblico, non pretendere e aspettare il rinnovamento delle strutture tecniche arretrate. Quindi è già una sfida alla 'povertà' tecnologica del cinema sovietico la magnifica sequenza di apertura di *Shy People*, con le strade di New York colte da un occhio aereo, avido e virtuosistico. Nikita Michalkov ha sempre ottenuto anche in Urss la pellicola migliore, ha esaltato sempre colori addobbi costumi, ma in *Oci ciornie* c'è in più il lusso di un cast straordinario, le scorribande allegre e 'naturali' dalla Russia (Urss) all'Italia viscontifelliniana. Tanto più evidente, nel confronto, risulta la modestia dell'apparato formale di *Penitenza*, non accettata in quanto tale cioè riscattata dall'autore, ma subita controvoglia e mascherata.
Ma l'opposizione maggiore e più singolare si pone naturalmente al livello dell'elaborazione tematica. Tutto chiaro quando all'estero si osa 'dire di più', ci si confessa credenti o maniaci sessuali: il figliol prodigo, nel nuovo clima 'liberale', può anche pensare di tornare, ormai si può dire (quasi)

tutto, si può perfino immettere qualche istanza mistica, mostrare qualche femmina ignuda o parlare apertamente di adulterio. E l'invito a lavorare di nuovo in Urss cade naturale, convincente. Ma quando Konchalovsky fa un film che con lievi varianti poteva essere girato anche dalla Mosfilm in collaborazione con la Kazachfilm, e quando Michalkov gira lo stesso film che avrebbe girato — in edizione interamente russa — anche in patria, allora i nuovi appassionati paladini del cinema gorbacioviano possono anche sentirsi spiacevolmente spiazzati, soprattutto quando innalzano la bandiera dell'impegno e del coraggio — serio, rispettabile, emozionante anche —: *Penitenza*, appunto.

C'è anche uno spiazzamento contrario, naturalmente. Le lievi varianti che avrebbe apportato Konchalovsky per un ipotetico *Shy People* sovietico sono proprio quelle su cui il regista scivola e compromette l'esito finale di un film che è il più interessante dei suoi 'americani', ma anche il meno risolto. La possibilità di spingere il gioco degli effetti macabri e violenti verso limiti intollerabili e impensabili nel costume sovietico e nel sistema espressivo del cinema sovietico di ieri e anche di oggi, non aggiunge, come si potrebbe pensare, ma toglie al film di Konchalovsky la misura necessaria a precisare i termini di una parabola che si vuole esemplare, perfino allegorica. Per procedere a una stilizzazione significativa, né troppo astratta né troppo semplicistica e ovvia nei suoi riferimenti al reale, occorreva una disciplina formale, per non dire un ritegno, che le tentazioni del 'cinema forte', sempre in agguato dietro le operazioni americane di Konchalovsky-Cannon, in bilico coscientemente, costituzionalmente, fra prestigio e commercio, non sanno suggerire e guidare.

Le sbandate verso facili soluzioni prefabbricate che possono reggere in un ordito tutto convenzionale, di genere, qui stonano, sfiorano il ridicolo: la giornalista newyorkese che lavora a «Cosmopolitan» ha tutti i cliché e le nevrosi del caso, accentuati dal troppo compiaciuto esercizio professionistico dell'interprete Jill Clayburgh; la ragazzina, sua figlia, è un'insopportabile campionario di luoghi comuni rotocalchistici con t-shirt dei Talking Heads, sesso liberato e droga facile. Vengono in mente certi piccoli horror film, che mettono subito in scena turiste minorenni bionde, in shorts, pronte a pomiciare con i loro anonimi boyfriends, e subito destinate a fuggire per le campagne, urlando a squarciagola, inseguite da mostri e zombi, e il più delle volte a scomparire in qualche sequenza di macelleria sensazionalistica. Non per nulla *Shy People* perde definitivamente la propria misura, e forse la possibilità di comunicare, quando, arrivato a tre quarti del percorso, Konchalovsky spinge il pedale degli effettacci finendo inopinatamente in atmosfere e toni alla Tobe Hooper. Gli umori saturnini di Gérard Brach filtrati dalla trama fitta dei riferimenti di genere (o di filone) si tramutano in brividi da *gore movie*.

Peraltro le 'sbandate' — calcolate, proclamate e giustificate dalla citazione (in coda) del famoso passo dell'Apocalisse col rifiuto del 'tiepido', che non vale solo come chiave di lettura per decifrare il comunque confuso apologo ma anche come dichiarazione di poetica — possono determinare, se svincolate dalle figure narrative ed espressive incombenti, momenti di luce, scatti indimenticabili. La grande sequenza del viaggio in motoscafo delle due madri dall'inferno arcaico del *bayou* verso il nuovo inferno della città, lungo tralicci, strutture industriali, morti acquitrini degradati dai

Elena Sofonova e Marcello Mastroianni in *Oci Ciornie* di Nikita Michalkov

rifiuti urbani, è uno straordinario 'movimento', spinto ai limiti dell'eccesso dinamico, che produce più senso di tutte le altre battute-chiave e le scene madri del film. Lo slancio verso una possibile sortita dal mondo dell''amore' verso quello della 'libertà', dalla natura dominante alla natura razionalizzata, si coniuga al senso di pericolo, di catastrofe imminente insito nel furioso 'balzo in avanti' dentro nuovi paesaggi e nuove convenzioni. Un'ambiguità inquietante, suggerita dalla scrittura registica.
Quando Konchalovsky tenta di spiegare questa ambiguità, in uno spericolato e un po' goffo rendiconto (i pro e i contro della cultura dell''amore' e i contro e i pro della cultura della 'libertà') finisce invece per confondere e forse confondersi. Non si può suggerire — è inevitabile — un'analogia fra il fantomantico Joe, il defunto patriarca tiranno della famiglia del *bayou*, e Stalin (un altro Joseph), e poi tirarsene indietro, enunciando l'astratto teorema dell'amore-odio senza il sufficiente distacco (colpa-merito dell'eroica, magnifica Barbara Hershey, che risolve su un piano di violenta presenza fisica le contraddizioni di un personaggio-paradigma, che probabilmente le pareva psicologicamente assurdo). *Penitenza* di Abuladze è molto più grossolano e opaco, ma netto e commovente nel suo allegorico antistalinismo. L'idea originaria di *Shy People* era nata in Urss: il mondo della 'libertà' sarebbe stato incarnato da turisti moscoviti con transistor, jeans e Marlboro. Il pericolo sarebbe stato quello di fare un'ennesima variazione sul tema (centrale nella cultura sovietica a partire dagli anni Sessanta) del contrasto città-campagna, ricacciando troppo indietro il senso ideologico e persino teologico sui limiti della 'libertà'. In cambio Konchalovsky non avrebbe avuto la tentazione della trasgressione aperta, della situazione di limite.
Il più curioso dei film di Nikita Michalkov, *Rodnjà* (La parentela, 1982), risolveva un tema analogo a quello di *Shy People*, il conflitto 'al femminile' fra le due culture (quella arcaica del sentimento, dei 'legami di sangue', e quella urbana della permissività, della corsa al benessere individuale) con un tono acido e grottesco che fece arricciare il naso a molti funzionari, prendendo però come teatro dell'azione la città non la campagna (o la palude, la steppa, il *bayou*), la nuova Mosca dove si mescolano radici contadine ancora evidenti e usi occidentali assunti acriticamente in quell'inconfondibile neo-kitsch sovietico di cui il film di Michalkov è la prima cosciente, feroce testimonianza. Anche Michalkov si permetteva di sbandare, ma inventandosi referenze immaginarie, o insolite, antinaturalistiche (la ragazzina 'mostro urbano' non troppo dissimile dalla sua quasi coetanea di *Shy People* è tutto meno che convenzionale, interpretata addirittura da un ragazzo truccato da femmina): ne risultava una struttura imperfetta, aperta verso toni che ricordano la più canonica commedia all'italiana. Ora il riferimento alla commedia all'italiana sembra d'obbligo fra i recensori di *Oci ciornie*, ma forse con minore pertinenza.
Con *Oci ciornie* Nikita Michalkov invera nella pratica pericolosa della produzione cospomolitica di prestigio la sua poetica del 'cinema indiretto'. Konchalovsky sembra far finta che non esista intorno a lui un altro cinema, alto medio o basso che sia, salvo poi trovarsi impigliato in un repertorio imperfetto, non riconosciuto (che, come si è visto, mortifica i migliori slanci), Michalkov non nasconde imprestiti e referenze, vi si confronta senza ritegno, con gusto e grande piacere. Esemplare è per

Jill Clayburgh con Barbara Hershey in *Shy People* di Andrey Konchalovsky

esempio l'uso che di Čechov fa in quest'ultimo film: in collaborazione con l'inseparabile e prezioso Aleksandr Adabaš'ja, Michalkov rilegge, reinventa Čechov, lo adatta all'occasione produttiva. Ma non lo violenta, né lo umilia, ne mantiene anzi l'ordito, persino il senso, anche se lo rende a tratti irriconoscibile, facendolo ruotare attorno a un asse geografico nuovo. I personaggi e le atmosfere cechoviani piovono in un'altra dimensione, in altri paesaggi e vi si adattano a meraviglia, anzi, a volte sembrano divertirsi a viaggiare in stazioni termali e su bastimenti altrui.
Punte di virtuosismo sofisticatissimo sono rinvenibili nella costruzione del personaggio di Romano, tipicamente italiano, anzi da commedia all'italiana, ma nello stesso tempo 'uomo ridicolo' cechoviano: le variazioni da episodio a episodio all'interno del personaggio sono capaci di ricreare un personaggio inedito, ricco di nuova umanità, ma fatto di 'materiali' noti, diversi, che si potevano pensare inconciliabili. Quando Mastroianni va in Russia a vendere il suo vetro infrangibile e si trova in una realtà estranea, la sua faccia e i suoi modi assumono i toni ben noti del commediante all'italiana curioso, sfrontato, divertito, travolto dagli eventi, con qualche tratto mimico in eccesso, buffonerie inevitabili. Ma intorno ha un paesaggio russo esaltato nella sua convenzionalità ai limiti della pacchianeria, e invece tenuto sul filo del grottesco già sperimentato da Michalkov in *Rodnjà*, con zingari, caviale, vodka, steppe sconfinate, chiese a cipolla, vecchie babe: Romano, mantenendo la propria 'italianità', si ritrova in una dimensione vicina al gusto cechoviano, perché il paesaggio che ha intorno è finto, iperbolicamente russo; e l'innesto di un personaggio anacronistico come il giovane difensore dell'integrità del bosco russo, in possesso di una coscienza ecologica avanti di un secolo rispetto al suo tempo (fittizio) rende ancora più eccessivo il quadro. Nikita Michalkov si ride addosso. E si commuove subito, con tanta più intensità, nella grande scena d'amore nella rimessa con il sole che filtra e le piume dei polli che svolazzano nell'aria, e l'incantata commozione di Elena Sofonova che irradia un'irresistibile sensibilità cechoviana.
Ecco Mastroianni, nel 'sottofinale', sulla nave piangere riconoscendo il proprio fallimento, la propria incapacità di affrontare la vita e le grandi decisioni (al di fuori della commedia all'italiana). Mastroianni è magnifico, ma non ha mai recitato scene analoghe in questo modo sfogato e straziato. Chi ha visto *Partitura incompiuta per pianola meccanica* ricorderà la lunga scena con il primo piano del medico fallito in lacrime, che confessa le proprie frustrazioni: così recita qui anche Mastroianni. Quel medico, personaggio di secondo piano che emergeva per un momento dal coro per una scena-madre, era interpretato dallo stesso Nikita Michalkov. E qui si ritrova lo stesso stile in Mastroianni. È Michalkov che piange attraverso Mastroianni. Si piange addosso, si ride addosso. Michalkov non sa manipolare freddamente attori o scrittori, con il supremo professionsimo di altri autori, alle prese con progetti di questa sorta: *Oci ciornie* è un film di Michalkov come i suoi film russi, non esiste nessuna 'perdita'. Anche i costumi qui non sono particolarmente 'belli' ma solo evocativi quanto basta: i costumi troppo belli rischiano subito l'accademia.
Quante volte abbiamo visto film o scene di film intrisi di fellinismo: epigoni di Fellini, ammiratori che citano i suoi luoghi deputati. In *Oci ciornie* le scene alle terme di Montecatini non possono non rimandare a

Fellini, ma per una volta almeno non si tratta di epigonismo, non si tratta di citazionismo. Anche qui Michalkov, affrontando fra l'altro il suo film numero otto e mezzo (contando il mediometraggio d'esordio, i conti tornano proprio: 8½), si diverte con Fellini, manipola, con gusto vagamente teppistico perfino, atmosfere felliniane, con un amore di fondo che lo riscatta (almeno in gran parte).
Quello di Michalkov è soprattutto un esercizio di messa in scena, ma non accademico, non virtuoso. Michalkov ama i propri materiali, li accarezza, li prende in giro, li fa palpitare: attori, atmosfere letterarie, luoghi comuni vecchi e nuovi, colori, luci, paesaggi, film preesistenti, propri e altrui. L'alta ingegneria in lui non esclude la passione. «Poiché non sei né freddo né caldo, ma solo tiepido, Io sto per vomitarti dalla Mia bocca»: ci riferiamo ancora alla famosa citazione dall'Apocalisse che un po' imprudentemente (almeno per chi se la ricorda nei *Demoni* di Dostoevskij) Konchalovsky ha apposto a *Shy People*, quello dei due fratelli Michalkov è un cinema 'caldo' (o davvero 'freddo' in certo Konchalovsky), non mai 'tiepido'.

Shy People

Stati Uniti, 1987. ***Regia e soggetto:*** Andrey Konchalovsky. ***Sceneggiatura:*** Gérard Brach, Andrey Konchalovsky, Marjorie David. ***Fotografia*** (colore): Chris Menges. ***Montaggio:*** Alain Jakubowicz. ***Musica:*** composta e eseguita dai Tangerine Dream. ***Interpreti:*** Jill Clayburgh (Diana), Barbara Hershey (Ruth), Martha Plimpton (Grace), Merrit Butrick (Mike), John Philbin (Tommy), Don Swayze (Mark), Pruitt Taylor Vince (Paul), Mare Winningham (Candy), Michael Audley (Louie), Brad Leland (Larry), Tony Epper (Jake), Warren Battiste (Dick). ***Produttori:*** Menahem Golan, Yoram Globus. ***Produzione:*** Cannon Films Inc. e Cannon International B.V. ***Distribuzione:*** Warner Bros. - Cannon Italia. ***Durata:*** 114'.

Oci Ciornie

Italia, 1987. ***Regia:*** Nikita Michalkov. ***Sceneggiatura:*** Alexander Adabachian, Nikita Michalkov con collaborazione di Suso Cecchi d'Amico, tratta da alcuni racconti di Anton Čechov. ***Fotografia*** (colore): Franco Di Giacomo. ***Montaggio:*** Enzo Meniconi. ***Scenografia:*** Mario Garbuglia, Alexander Adabachian. ***Costumi:*** Carlo Diappi. ***Musica:*** Francis Lai. ***Interpreti:*** Marcello Mastroianni (Roman), Silvana Mangano (Elisa), Marthe Keller (Tina), Elena Sofonova (Anna), Pina Cei (la matrigna), Vsevolod Larionov (Pavel), Innokenti Smoktunovski (il governatore di Sisoiev), Roberto Herlitzka (l'avvocato), Paolo Baroni (Manlio), Oleg Tabakov (sua Grazia), Youri Bogatiriov (il maresciallo), Dimitri Zolothukin (Konstantin). ***Produttori:*** Silvia d'Amico Bendicò, Carlo Cucchi. ***Produzione:*** Excelsior Film-Tv, Raiuno. ***Distribuzione:*** Titanus. ***Durata:*** 117'.

Nikita Michalkov e, sopra, Andrey Konchalovsky

FILM

Cronaca di una morte annunciata: un segno di resa?

Lorenzo Quaglietti

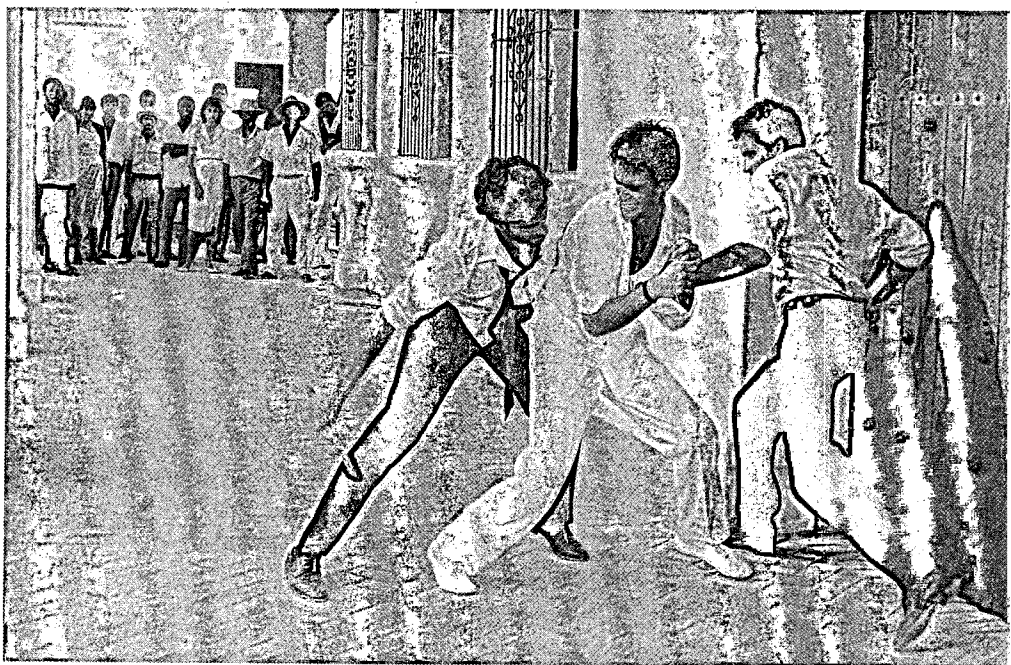
Non mi sembra che l'interessamento di un autore per temi, eventi e psicologie riguardanti popoli e paesi diversi dai propri abbia mai dato risultati esaltanti. Magari soddisfacenti sì, puliti sì, o corretti o ancora onesti. Ma non si è mai andati più in là. Qualche eccezione c'è anche, ma non molte e infinitamente più numerosi sono i fallimenti. Nel cinema soprattutto e per forza di cose avendo esso da sempre attinto a piene mani a destra e a manca. Tra i tentativi più illustri non cinematografici (o diventati tali solo in un secondo tempo) e scarsamente convincenti si possono ricordare, credo, *La p... respectuese* di Jean-Paul Sartre e *La questione russa* di Kostantin Simonov. Né i testi teatrali, né le successive versioni su pellicola, a cura rispettivamente di Marcello Pagliero (titolo italiano *La mondana rispettosa)* e Mikhail Romm, sono riusciti a colmare il sostanziale vuoto di verità dei conflitti affrontati. E questo anche se, in ispecie nel primo caso, si volesse tuttavia prescindere dalla realtà americana assunta quasi come semplice e ovvio (per l'estensione e le configurazioni del fenomeno razzista) punto di riferimento.

Se le trasposizioni in genere presentano, nella loro indubitabile liceità, i pericoli e gli inconvenienti a tutti noti, quando riguardano opere, forse non del tutto estranee, ma in ogni caso distanti dalla cultura di chi si accinge a tradurle con un altro mezzo espressivo, perdono inevitabilmente il loro umore segreto e sotterraneo e, insieme, le sfumature dell'ordito, le impalpabili e indicibili implicazioni che tramutano una banalità in un pensiero profondo, un sentimento ordinario in un'impressione di intensa, lacerante emotività.

Mi pare che l'abbia ben detto Rosi nell'intervista rilasciata a Michel Ciment durante appunto la lavorazione di *Cronaca di una morte annunciata*: «Ogni periodo del libro contiene una tale quantità di suggestioni e avvenimenti che si svolgono in epoche differenti che soltanto la libertà della parola riesce ad evocare. Ma quando bisogna tradurre tutto ciò in immagini con la concretezza e con i limiti che esse implicano, è ben più complicato». Ma non è solamente una questione di qualità e di quantità. C'è di mezzo lo stile che non è riproducibile se non in copia, e che è indissolubile anche dai caratteri etnici dell'autore. Come tutti sanno.

Nasce allora una esigenza di «leggibilità» (a dirlo è sempre Rosi), cioè di selezione, di semplificazione (non dell'intrigo, o non solo di esso, ma delle sue fibre, delle sue cellule costitutive) e le ipotesi a quel punto sono due: o

la 'sottrazione' viene compensata da nuovi apporti di pensiero o la si aggira con operazioni diversive, di buona rilevanza figurativa, per esempio (e vengono alla mente per la loro spavalda evidenza le messe in scena di *Giulietta e Romeo* a opera di Castellani e Zeffirelli).
Prima dell'odierna, le poche volte in cui si è rivolto a un romanzo (è successo per *Uomini contro, Cadaveri eccellenti, Cristo si è fermato ad Eboli, Tre fratelli*, mentre la *Carmen* fa storia a sé) Rosi lo ha adattato alle proprie esigenze espressive, al proprio mondo morale, alla propria passionalità e volontà di scoprire, rivelare, denunciare ogni offesa arrecata all'uomo, ogni tipo di violenza perpetrata ai suoi danni, cercando i moventi dell'oltraggio, le cause recondite degli avvenimenti rappresentati. Nella produzione italiana il cinema di Rosi si è distinto per l'impegno civile, la forte tensione ideale: non c'è articolo, saggio, recensione sul regista e i suoi film che non porti in primo piano questi elementi specifici della personalità dell'artista e della sua opera.
Rosi non ha abbandonato questa linea neppure in *Il momento della verità*, il suo solo film, prima di *Cronaca di una morte annunciata*, ambientato in una realtà non italiana (c'è anche *Carmen*; è stata però un'esperienza del tutto particolare) ma, e qui sta la differenza, non mediata da un altro autore: se la sua 'resa' poteva apparire, e persino essere, manchevole, superficiale, era riscattata in buona misura dalla sincera foga descrittiva, dalla schietta partecipazione del regista alla critica sociale forse soltanto abbozzata e comunque non spinta in profondità (da osservatore attentissimo, non da protagonista) però senza nessun diaframma, senza interposizioni. Rosi non soffre di complessi di inferiorità a questo riguardo. Lo aveva già dato a vedere in precedenza: né Lussu, né Sciascia, né Levi lo hanno messo in crisi; ha imposto la propria autonomia pur restando fedele allo spirito, se così si vuole chiamarlo, ma io direi ai significati dei testi presi a prestito, senza nulla di fondamentale omettere e parecchio aggiungendo di proprio. Si trattava di sostanze a lui ben note essendovi cresciuto nel bel mezzo, essendosene, per così dire, cibato giorno per giorno e potendone

Gian Maria Volonté e Ornella Muti

dunque dare un giudizio in prima persona. Non mi pare — e del resto sarebbe stato difficile — che i sopralluoghi, per quanto meticolosi, fatti in Colombia prima di stendere la sceneggiatura definitiva di *Cronaca di una morte annunciata* abbiano consentito a lui e al suo principale collaboratore (Tonino Guerra) di dire qualcosa di più, di incrementare le conoscenze e le riflessioni offerte e suggerite dal romanzo. Rosi si è trovato alle prese con una materia, indubitabilmente per molti versi a lui congeniale, donde la scelta è da supporre, ma ben poco suscettibile di integrazioni o di interpretazioni in grado di immettere nella vicenda raccontata da Gabriel García Marquez idee originali o aspetti soltanto peregrini, da parte di chi non poteva saperne di più, né capire meglio.
E siccome laddove non c'è guadagno, la remissione è certa, la perdita di senso preventivata doveva essere in qualche modo risarcita. «Per quel che riguarda la Colombia» ha detto Rosi «la sua scelta è stata certamente un elemento determinante dal punto di vista sociale e culturale. Ma la storia che si racconta deve raggiungere la propria realtà poetica e toccare le sensibilità più diverse. Non lo considero un film latino-americano. Si svolge qui per motivi molto profondi, ma contiene elementi validi universalmente». Una dichiarazione che dice tanto e niente, molto professionale. È questo allora il verso da cui si deve prendere il film? Pare di sì, ma poiché Rosi autore lo è e di robusta costituzione, si è al cospetto di una professionalità di tutto rispetto, e a mio modo di vedere esercitata con l'obiettivo di non tradire un passato di nobili, conseguite ambizioni.
Non credo che la scelta di Rosi coincida con «il momento della riflessione» secondo quanto hanno riferito i giornali riportando le sue parole. Ma se davvero di una riflessione, di un ripiegamento su posizioni di maggior

Rupert Everett e Ornella Muti. A sinistra, Carlos Miranda, Anthony Delon e Rogerio Miranda.

convenienza utilitaristica si tratta dopo il «famoso impegno» di cui può menar vanto, ciò non toglie che *Cronaca di una morta annunciata* tocchi temi (l'amore, la morte, la violenza) ricorrenti nella filmografia rosiana. Lo fa, a mio modo di vedere, distanziandosene forse un po' troppo per non comprometterne l'efficacia (e qua e là perfino la sincerità), troppo poco perché si possa parlare di effetto straniante. È come se gli eventi tragici ai quali assistiamo fossero un puro pretesto drammaturgico, sfrondati come sono di quell'ambiguità che nel romanzo si attorciglia ad arcaici grovigli psicologici e sociali non dipanati. Il comportamento stesso degli abitanti che assistono, senza far nulla per impedirlo, allo 'spettacolo' dell'uccisione di un essere umano è più attonito che complice.
Se nel romanzo il ruolo del destino è ben presente, nel film si esplicita in forme non sempre convincenti: la morte di Santiago Nasar era forse scritta da qualche parte ma il giovane, se colpevole come dal film traspare senza una punta di dubbio, dovendosela aspettare è incredibilmente troppo ingenuo nel suo modo di agire. Il lieto fine conclusivo, da Marquez, se non ricordo male, fuggevolmente adombrato all'interno della trama come un assurdo in più tra i tanti che si verificano, dà sì il senso vivo dell'inutilità del tutto, ed è probabilmente questa la funzione assegnatagli da Rosi, ma è troppo plateale (e stranamente anche come costruzione figurativa) per sfuggire al sospetto di un 'classico' compromesso di tipo commerciale.
Ma se, come dicevo, la maniera di considerare il film deve esser quella caldeggiata dal suo regista, stanco dell'impegno, propenso a recuperare in mestiere ad alta qualificazione quanto perde in creatività e ardore polemico, pago, e ben s'intende non a torto se il proposito fosse emerso con meno generica apparenza, di aver fatto «un film contro la violenza perché possa

su tutto vincere l'amore», allora bisogna riconoscere che le alterazioni citate, e altre ancora, numerose seppure minime, ben si dispongono in un disegno non solo tecnicamente ineccepibile ma neppure del tutto privo di felicissime risoluzioni visive. Voglio dire che, così stando le cose, le varianti introdotte oltreché legittime diventano opportune ed indispensabili ai fini della «leggibilità», anche tematica, perseguita. La riduzione degli incastri temporali, per esempio, ha snellito la struttura ad andirivieni del romanzo e dunque, se si vuole, l'ha depauperata, ma nell'economia del film ha una sua ragione di essere: lo spettatore può seguire il filo del discorso senza fatica soverchia, un po', certo, perché ai flashback ha fatto l'abitudine, ma senza dubbio perché agevolato da una utilizzazione di questa tecnica assai ponderata così da non dare adito a confusioni di sorta sui 'tempi' degli accadimenti ai quali si assiste. Rosi, d'altra parte, è assai bravo nel sottolineare senza parere i particolari importanti. Eccolo allora tornare più volte sul messaggio d'avvertimento infilato sotto la porta di casa Nasar perché non sfugga che nessuno fino all'ultimo lo raccoglie; eccolo insistere sulla grande pubblicità data dai gemelli Vicario alla loro intenzione di uccidere Santiago per lavare l'onta patita dalla sorella, affinché risalti bene quanto volentieri ne farebbero a meno (e magari qualcuno glielo impedisse!): l'una e l'altra cosa in funzione dell'assunto tematico di fondo sull'ineluttabilità della sorte, sul condizionamento esercitato dalla tradizione, sulla coercizione della libertà individuale operata dall'ambiente, dagli usi, dai costumi.

Sono prove inconfutabili di garantita ed elegante professionalità che non vuole essere fine a se stessa nemmeno quando, come qui, pretende di assurgere a fattore dominante. Rosi ne ha l'assoluto controllo ed è significativo che neppure per un attimo gli prenda la mano inducendolo (gli era un po' successo all'epoca di *Il momento della verità*) a languori formalistici, nonostante la 'provocazione' di un'atmosfera propizia alle 'belle' immagini. Merito da Rosi condiviso con il direttore della fotografia Pasqualino De Santis con il quale va d'amore e d'accordo da moltissimi anni e che ben deve conoscere le esigenze del regista, le sue predilezioni e le sue insofferenze. Insomma se *Cronaca di una morte annunciata* è un segno di resa, e purtroppo lo è, non lo è però al punto da far pensare che lo sia incondizionatamente.

Cronaca di una morte annunciata

Italia/Francia, 1987. ***Regia:*** Francesco Rosi. ***Adattamento e sceneggiatura:*** Francesco Rosi e Tonino Guerra, dal romanzo omonimo di Gabriel García Marquez. ***Fotografia*** (colore): Pasqualino De Santis. ***Montaggio:*** Ruggero Mastroianni. ***Scenografia:*** Andrea Crisanti. ***Costumi:*** Enrico Sabbatini. ***Musica:*** Piero Piccioni. ***Interpreti:*** Rupert Everett (Bayardo San Roman), Ornella Muti (Angela Vicario), Gian Maria Volonté (Cristo Bedoya), Irene Papas (madre di Angela), Lucia Bosé (madre di Santiago), Anthony Delon (Santiago Nasar), Alain Cluny (vedovo di Xius), Sergi Mateu (Cristo Bedoya giovane), Carolina Rosi (Flora Miguel), Caroline Lang (Margot), Silverio Blasi (col. Aponte). ***Produttori:*** Yves Gasser, Francis von Büren. ***Produzione:*** Italmedia Film (Roma), Soprofilms, Les Films Ariane, Fr 3 Films Production (Paris) in collaborazione con Raidue. ***Distribuzione:*** Istituto Luce-Italnoleggio Cinematografico. ***Durata:***115'.

LIBRI

Viaggio nelle bugie di Fellini

Masolino d'Amico

Nel prologo al suo magnifico volume su Fellini Tullio Kezich presenta rapidamente le proprie peraltro indiscusse credenziali di fellinista, felliniano e fellinologo — etichette che coprono le principali forme di coinvolgimento verso l'opera del riminese — e quindi annuncia, contemporaneamente, di aver voluto scrivere la biografia del maestro, e di aver trovato il compito impossibile: e prepone a mo' di epigrafe di questo prologo e dell'intero libro frasi di una telefonata (registrata? annotata? ricostruita a memoria?) in cui Fellini tenta di scoraggiarlo, sottolineando, primo, la propria qualità di inveterato bugiardo, e secondo, la totale assenza di episodi rilevanti nella propria vita («Sono nato, sono venuto a Roma, mi sono sposato e sono entrato a Cinecittà. Non c'è altro. I miei film sono completamente inventati dalla prima all'ultima scena: non discendono dalla realtà»). Kezich chiosa questa telefonata con una citazione da un romanzo di Soldati, secondo cui neanche la sincerità è garanzia di verità: «C'è altrettanta verità, forse, e qualche volta perfino una maggiore verità, nelle nostre bugie» («Date all'uomo una maschera, e vi dirà la verità»: Oscar Wilde).

Questo elegante, stimolante esordio rischia tuttavia di fuorviare il lettore, lasciandogli credere che Kezich abbia tentato di scrivere una biografia di Fellini e abbia fallito, ovvero che abbia ottenuto, paradossalmente, i suoi risultati a dispetto del suo soggetto, un po' come Maximilian Schell nel suo tantalizzante (italianizzerò questa espressiva parola anglosassone: Kezich, importatore di un audace 'tentativamente', mi perdonerà) documentario su Marlene. In realtà Kezich, senza dubbio con molta collaborazione dalla parte in causa, ha raccolto una impressionante mole di materiale prezioso sulle circostanze della vita di Fellini e della compagna di questa, Giulietta Masina. Fra l'altro, ha consultato giornali locali che documentando uno sciopero ferroviario il 20 gennaio 1920 sfatano la leggenda di Fellini nato in treno; ha sfogliato annate di periodici umoristici ricostruendo le primissime tappe della carriera di Fellini disegnatore e battutista; ha scovato i copioni radiofonici scritti da Fellini negli anni Quaranta, completi di tagli di censura; è in grado di riprodurre perfino il divertente cartoncino illustrato da Federico a mo' di partecipazione delle proprie nozze.

Ma nonostante le formidabili pezze d'appoggio, il libro di Kezich per nostra fortuna *non* è una biografia, almeno dell'uomo Fellini. Non appena Fellini diventa Fellini — l'autore dello *Sceicco bianco* — il centro degli

interessi del presunto biografo si sposta sul mistero della creazione, o potremmo dire dell'assemblaggio, di quegli oggetti straordinari che sono i film di Fellini; e il suo libro si mette a raccontare *questa* storia. Così la vita di Fellini diventa la cronaca delle lotte, delle curiosità, delle decisioni, delle autodifese e via dicendo, del cineasta. Alcuni episodi 'privati' ricevono ancora il dovuto rilievo in quanto fondamentali per l'evoluzione dell'artista — in particolare, l'incontro col guru junghiano Ernest Bernhard, tappa fondamentale per l'accettazione e quindi per l'esplorazione dell'inconscio felliniano; la crisi psicofisica che impedì al regista di concretare *Il viaggio di G. Mastorna*, rimasto il più famoso progetto non realizzato del cinema italiano. Ma su altri aspetti che pure potrebbero sollecitare la curiosità del pubblico si tace del tutto; nulla ci viene detto, per esempio, sull'attività erotica di Fellini. Esiste? È solo onirica? In che senso è autobiografico il valzer delle donne che si affollano intorno al protagonista di *Otto e mezzo*?

Kezich non soddisfa curiosità di questo tipo, e, mi affretto ad aggiungere, fa benissimo. Una volta impostato il personaggio Fellini; ricostruita, nei limiti del possibile, la sua formazione; segnate le tappe del suo avventuroso approdo nel mondo del cinema; quello che conta sono, veramente, i film. Per parlare dei quali occorre oltretutto rievocare anche una quantità di individui che in varie epoche contarono: Rossellini, per esempio, il cui influsso ebbe in una fase iniziale una portata incalcolabile, e dal quale tuttavia Fellini fu separato da una quantità di fondamentali differenze caratteriali e di altro tipo, qui segnalate in modo molto brillante. Kezich è particolarmente efficace in questi indispensabili cammei di compagni di viaggio, molti dei quali furono collaboratori preziosi: vedi le eloquenti pagine sul grande musicista Nino Rota, vedi anche i ragguagli circa l'inserimento nel mondo felliniano degli operatori Gianni Di Venanzo e Peppino Rotunno, degli art directors Piero Gherardi e Danilo Donati.

Meno facile da isolare è, al solito, la parte svolta dagli scrittori. Qui Kezich sembra più a suo agio con Tullio Pinelli e con Tonino Guerra che con Ennio Flaiano, al quale attribuisce poco più di una funzione frenante, mediante l'ironia con cui egli avrebbe smussato le tendenze sentimentaleggianti del Fellini pre-Bernhard. Questo sembra un po' riduttivo, almeno a chi crede di ravvisare la mano di Flaiano in tanti luoghi fatidici: pensiamo allo scrittore svogliato con la camerierina nella *Dolce vita*; al bambino in divisa da collegiale (Federico non la portò mai, ma Flaiano sì) in *Otto e mezzo*; pensiamo, genericamente, alla frequente viscerale denuncia felliniana, ma certo anche flaianiana, della volgarità, uno dei cui trionfi si trova nella festa del *Bidone*, film che Kezich sacrosantamente colloca molto in alto.

Dicevo che il punto di forza di *Fellini* è nella parte pivotale assegnata ai film. Di ciascuno Kezich racconta la nascita, talvolta, come avviene al cinema, relativamente casuale; gli incidenti connessi alla lavorazione; l'esito, presso la critica e presso il pubblico: e ovviamente la trama, desumendola dal girato e arricchendola quando possibile delle scene previste e non realizzate, o scartate durante l'edizione. In tutte queste fasi il risultato è eccellente, Kezich è bene informato sui retroscena e efficace nel ricordare quanti compromessi si trovino alle spalle del prodotto definitivo; è inoltre straordinariamente attento e puntuale nel rievocare i particolari che contano. Leggere le sue descrizioni equivale a rivedere

rapidamente le pellicole, e riemergono infiniti punti semisommersi nella memoria. (Su uno solo non mi trovo d'accordo, ma avrà certo ragione lui. Comunque, lo dico: secondo me l'ingorgo di traffico all'inizio di *Otto e mezzo* non avviene «nel Traforo tra via Nazionale e il Tritone», ma nell'allora appena inaugurato sottopassaggio in cima al Muro Torto).
Soprattutto, Kezich appartiene a quella razza di critici che, dopo avere assunto tutte le informazioni collaterali necessarie, guardano l'oggetto — il film — in sé: e lo guardano non allo scopo di giudicarlo (buono o cattivo; significativamente, non mi sembra che egli usi una sola volta la frusta, insignificante parola 'capolavoro'), ma, primo, di cercare di comprenderlo, e, secondo, di indicarne l'importanza. L'enorme ricerca alla base di questo *Fellini* serve così da puntello per una serie di valutazioni estremamente responsabili e suggestive. Grande showman, genio della pubblicità, fomentatore della leggenda di se stesso, Fellini con gli anni ha reso sempre più difficile l'approccio sereno ai suoi lavori, spesso travagliati anche da circostanze da lui non controllabili: molte volte le reazioni immediate sono state influenzate da un clima di attesa o di battaglia, che esalta gli uni e infastidisce gli altri.
D'altro canto i film di Fellini posseggono la particolare caratteristica di crescere nel tempo. Talvolta trascurato in un momento iniziale, il loro spessore si impone alla lunga, grazie anche all'immensa quantità di lavoro che lo sostiene; e Kezich ha ragione quando sottolinea l'accanimento, la dedizione al proprio mestiere di quest'uomo apparentemente svagato e perfino irresponsabile. Interrogandoli con calma, insomma, Kezich è oggi in grado di assegnare ai film valori che all'epoca erano sfuggiti: posizioni politiche e morali, a loro tempo trascurate in un autore che per un sano disgusto degli inquadramenti si lasciava tacciare di qualunquista o addirittura di reazionario.
Oggi si può ravvisare una coerenza di disegno generale in quello che era sembrato capriccio, desiderio di *épater*. Fra i recuperi più convincenti sono, oltre quello appassionato del retrospettivamente sempre meno sconcertante *Giulietta degli spiriti*, *Roma* (con sensate riserve sulla sfilata di moda ecclesiastica), *Satyricon* (incondizionatamente), anche *Casanova*. Meno attendibile sembra invece, a proposito della *Nave va* e del suo relativo insuccesso, la tesi che questo fosse dovuto a una «discrepanza [nei tempi più vicini a noi] fra l'interesse che suscita Fellini personaggio e l'indifferenza per Fellini autore»: non basta pensare che il film semplicemente non piacesse? Ancora meno persuasiva, infine, la difesa della *Città delle donne*, a proposito del quale Kezich, forse un po' in dubbio anche lui, invoca circostanze attenuanti, come la mancata sostituzione e poi la morte di Ettore Manni... Ma fermiamoci qui, gli spunti di un libro ricco come questo non si esauriscono certo in una breve recensione. Le occasioni di discuterne non mancheranno.

Tullio Kezich: *Fellini*, Milano, Camunia, 1987, in 8°, ill., pp. 571, L. 48.000.

Schede

a cura di **Stefania Parigi** e **Angela Prudenzi**

Massimo Cardillo: *Tra le quinte del cinematografo*, Bari, Dedalo, 1987, in 8°, ill., pp. 216, L. 28.000.

I primi trenta anni del cinema ripercorsi con gusto retrò, sul filo di una rievocazione nostalgica di tanti eventi 'minuscoli', esclusi dalla grande Storia. Attento alle atmosfere, agli aneddoti, ai sapori e alle curiosità d'epoca, l'autore è interessato soprattutto ai riflessi della storia del cinema sulla storia del costume. Il libro raccoglie a questo proposito molti fatti e fatterelli, quadri d'ambiente, ma anche documenti, testimonianze, interviste, riflessioni critiche. Insieme alle trame dei film, alle storie delle dive e ai sogni del pubblico, si ripercorre il dibattito degli intellettuali sul cinema, con brevi flash su D'Annunzio, Gozzano, D'Ambra e su un letterato frosinate, Giustino Ferri, ingiustamente dimenticato, secondo Cardillo, da molte storie cinematografiche.
Il titolo di un articolo di Giustino Ferri, *Tra le quinte del cinematografo* (1906), è appunto il titolo di questo libro che, sempre secondo le intenzioni dell'autore, si propone fini divulgativi e didattici, accarezzando l'idea di 'insegnare' una storia diversa, di immagini e di ambienti, al di là degli aridi fatti che trasmettono i libri di scuola.

Pier Marco De Santi e Rossano Vittori: *I film di Ettore Scola*, Roma, Gremese, 1987, in 8°, pp. 168, ill., L. 35.000.

La fortuna critica di Scola ha seguito, nel bene e nel male, i destini della commedia all'italiana. Come questa è stata per anni relegata ai margini del cinema d'autore per essere ristudiata e rivalutata solo in tempi recenti, così Scola è rimasto a lungo sospeso sulla linea di confine tra artigianato e autorismo venendo identificato con l'etichetta di regista comico, carica di evidenti implicazioni riduttive. La monografia di De Santi e Vittori ne ricostituisce il ruolo e la figura, al di fuori di questi schemi valutativi, proponendosi come uno dei primi, se non il primo, studio organico sul regista.
La lunga e dettagliata filmografia critica, in cui consiste per gran parte il volume, è preceduta da due contributi saggistici che analizzano il percorso artistico di Scola, a partire dalle sue prime collaborazioni al «Marc'Aurelio», la mitica rivista in cui si sono formate tutte le giovani leve della commedia all'italiana. Qui anche Scola, allora vignettista e novelliere poco più che adolescente, ha preso i primi contatti con il mondo del cinema iniziando a fare il gagman a pagamento per gli sceneggiatori Metz e Marchesi, fino a firmare con Maccari il suo primo copione *Fermi tutti arrivo io* e a divenire successivamente il più stretto collaboratore di Pietrangeli. Molti dei motivi, delle predilezioni, dei temi emersi in questa prima attività di sceneggiatore ritorneranno nelle sue eclettiche sperimentazioni registiche giocate sull'ambivalenza e l'alternanza tra farsa e dramma, pietà e cattiveria, impietosa satira di costume e dolente partecipazione umana.

Andrea Martini (a cura di): *Il cinema di Dreyer. L'eccentrico e il classico*, Venezia, Marsilio, 1987, pp. 252, ill., L. 30.000.

La recente pubblicazione di studi monografici, la ristampa degli scritti, il ritrovamento in un manicomio norvegese di una copia originale della *Passione di Giovanna d'Arco* hanno riportato l'attenzione della critica internazionale su Carl Th. Dreyer. Complice la mancata circolazione delle opere che ne ha impedito la conoscenza presso le giovani generazioni (anche di cinefili), questo maestro riconosciuto del cinema, trascorso oggetto d'amore e di una imponente mole di studi, negli ultimi anni era stato sepolto dalla coltre di uno di quei periodici silenzi che le oscillazioni delle mode producono. «Come se si pensasse» scrive il curatore del volume nell'introduzione «che intorno all'autore danese tutto o quasi fosse già detto; ma molti degli interventi qui raccolti dimostrano il contrario». Gli interventi sono quelli che hanno animato il convegno internazionale di studi sull'opera del regista tenutosi a Verona nel novembre 1984. Quel convegno e ora il libro che ne raccoglie gli atti sono i segni tangibili del rinnovato interesse che si polarizza intorno alla figura di Dreyer la cui fortuna fu sempre più di critica che di pubblico. Purtuttavia Martini ci ricorda che, in parte, anche la critica «ha stentato a penetrare la sconcertante doppiezza di un cinema che si vuole ordinato e armonioso e che nel contempo nega e sovverte le simmetrie apparentemente ricercate». Una seconda duplicità che nel suo saggio egli analizza lungo una linea di dissezione attenta agli elementi di stile e alle scelte linguistiche anche minime, prospettiva che rende pertinente e rivelativo il sottotitolo del volume: "L'eccentrico e il classico".
Il solo nutrito elenco degli autori dei saggi qui raccolti — Krogh, Clausen, Drouzy, Komatsu, Bordwell, Tesson, Termine, Aprà, Aristarco, Nash, Martini, Guerrini, Gambetti — basta a rendere l'idea di un libro che si muove lungo un ampio spettro di punti di vista e angolazioni d'approccio. In appendice, oltre alla filmografia e alla fitta bibliografia, il volume riporta un inedito di Dreyer che risulta essere l'unico testo in cui il regista parla di se stesso. Si tratta di una chiarificante nota autobiografica inviata a Ebbe Neergaard nel 1939 che si apre con uno sguardo sul periodo cruciale dell'infanzia: «Nato nel 1889 da madre svedese, morta poco dopo la mia nascita. Adottato da una famiglia danese, i Dreyer, che in ogni occasione mi rammentavano che dovevo essere loro riconoscente per il cibo che ricevevo [...] dato che mia madre, morendo, aveva trovato il modo di non pagarli». Proprio questi elementi biografici sono al centro delle ricerche di Maurice Drouzy, lo studioso francese propulsore della riscoperta di Dreyer, che spiega molti aspetti — sia tematici che stilistici — del suo cinema riconducendolo alle traumatiche matrici esistenziali. Egli individua nell'abbandono da parte della madre «la ferita nascosta da cui uscirà tutta la sua opera. Tutta la sua vita e tutta la sua produzione saranno la liquidazione di un'infanzia senza amore né felicità, nutrita di solitudine e di rancore». Non a caso dunque uno dei temi ricorrenti in Dreyer sarà la «donna come vittima di una società repressiva e ottusa». Seguendo Drouzy è sempre un'indagine biografica che ci porta a rivedere il giudizio su Dreyer come cineasta mistico, regista del sacro e della trascendenza. Il suo è un cinema che vuole certamente mostrare la presenza dell'invisibile attraverso il visibile, ma l'invisibile non ha i connotati del divino e del sovrannaturale. Esso sarebbe piuttosto la quarta e la quinta dimensione, quelle del tempo e della psiche alle quali vanno le maggiori attenzioni di Dreyer perché l'arte, a suo parere, non deve rappresentare la vita esteriore ma quella interna. *(luciano de giusti)*

Ermanno Comuzio: *King Vidor*, Firenze, La Nuova Italia, 1986, in 16°, pp. 158, L. 6.800.

Claver Salizzato: *John Schlesinger*, Firenze, La Nuova Italia, in 16°, pp. 110, L. 6.800.

Jean Cocteau: *Dialoghi sul cinematografo*, Milano, Ubulibri, 1987, in 8°, 132, L. 15.000.

Nell'inverno del 1951 André Fraigneau stringe d'assedio Cocteau per costringerlo a parlare di cinema, a raccontare per quali strani meccanismi un poeta come lui fosse rimasto affascinato dalla settima arte. Naturalmente ciò che interessava l'intervistatore non era affatto sapere come Cocteau facesse i suoi film o avere banali informazioni su di essi. Fraigneau mirava a carpire l'idea di cinema del poeta. I dialoghi hanno in effetti solo l'apparenza di un discorso sul cinema di Cocteau, perché in realtà pensieri e idee trascendono l'oggetto in esame. Si tratta di giudizi a volte severi verso il cinema e il concetto di autore, altre volte di vere e proprie dichiarazioni d'amore; sono tuttavia immagini che conquistano e trasmettono l'esatta dimensione di un artista eclettico quale Cocteau era, costantemente in preda a una terribile febbre creativa. Resta da chiedersi come mai questi dialoghi (in appendice se ne possono leggere anche due molto brevi curati da Bovay, Domarchi e Laugier) abbiano atteso tanto per vedere la luce. In Francia infatti sono apparsi nel 1973 e in Italia soltanto oggi. È forse un altro segno del timore con cui viene guardato Cocteau, poeta maledetto che con il passaggio al cinema ha confermato la sua fama.

Cooper C. Graham: *Leni Riefenstahl and Olympia*, London, Scarecrow Press, 1986, in 8°, pp. 324, ill., s.i.p.

Interamente dedicato al film girato da Leni Riefenstahl durante le Olimpiadi del 1936, il volume analizza il contesto politico in cui *Olympia* è stato pensato, oltre ai suoi aspetti produttivi e realizzativi. In appendice si trovano interessanti documenti d'epoca: il contratto tra il Ministero per la propaganda e Leni Riefenstahl, il contratto tra le case di produzione, il rapporto sulla produzione del film, oltre all'appello ufficiale, firmato dalla regista, contro la commissione di censura che aveva giudicato il film negativamente.

Joyce Rheuban (a cura di): *The Marriage of Maria Braun*, New Brunswik (N.J.), Rutgers University Press, 1986, in 8°, pp. 276, ill., s.i.p.

Trascrizione della sceneggiatura del film di Fassbinder, con un saggio introduttivo della curatrice.

Marilyn Johns Blackwell: *Persona. The Trascendent Image*, Urbana/Chicago, University of Illinois, 1986, in 16°, pp. 122, ill., s.i.p.

Interamente dedicato a uno dei film più complessi di Bergman, il lungo saggio di Blackwell scompone *Persona* quasi inquadratura per inquadratura, indagando il mistero della sua complessità strutturale. Il risultato è doppiamente affascinante, perché il libro da un lato chiarisce l'intricata composizione dell'opera bergmaniana, e dall'altro si rivela un valido mezzo di indagine applicabile all'analisi di ogni film.

Virginia Wright Wexman (a cura di): *Letter from an Unknown Woman*, New Brunswick (N.J.), Rutgers University Press, 1986, in 8°, pp. 272, ill., $ 15.75.

Del film diretto da Max Ophüls nel 1948, il volume contiene la sceneggiatura trascritta alla moviola, un saggio critico-biografico sul regista, un'antologia critica di saggi di noti studiosi (Sarris, Wood, ecc.), e la novella omonima di Stefan Zweig da cui è stato tratto.

Daniel Berrigan: *The Mission, a Film Journal,* San Francisco, Harper & Row Publishers, 1986, in 8°, pp. 160, $ 14.95.

Gesuita, poeta e scrittore, Daniel Berrigan ha seguito la troupe di *Mission* per oltre quattro mesi come consulente sulla storia e la vita dei gesuiti. Raccontando ora le vicende del film di Joffé e della sua lavorazione, l'autore ne ricrea la stessa atmosfera di violenza e devastazione, di magnificenza e al tempo stesso di povertà, nel tentativo di riportare all'attualità i temi e le domande inquietanti di *Mission.*

Carl Th. Dreyer: *Jésus de Nazareth. Médée* (Dossier réuni par Maurice Drouzy), Paris, Editions du Cerf, Collection "Septième Art", 1986, in 8°, pp. 280, ill., F. 160.

David G. Yellin e Marie Connors (a cura di): *Tomorrow & Tomorrow & Tomorrow,* Jackson, University Press of Mississippi, 1985, in 8°, ill., pp. 190, $ 11.95.

Da un racconto di William Faulkner, *Tomorrow,* Horton Foote ha trattato le sceneggiature di un film per la televisione trasmesso nel 1960 dalla Cbs e di un film uscito regolarmente nelle sale nel 1972, realizzato da Joseph Antony. Di entrambe le opere sono riportate le sceneggiature dedotte alla moviola, accompagnate da un saggio introduttivo sui rapporti tra Faulkner e Foote.

Massimo Moscati: *James Bond missione successo,* Bari, Dedalo, 1987, in 8°, ill. pp. 176, L. 28.000.

La doppia storia di James Bond, letteraria e cinematografica, inserita nel quadro delle storie più generali del romanzo e del film di spionaggio. L'autore mette a confronto il James Bond di Fleming con quello dei vari registi che si sono ispirati all'opera dello scrittore inglese, da Terence Young autore del primo mitico 007 (*Dr. No,* 1962) a John Glen che ha diretto l'ultimo (*A View to a Kill,* 1985). L'analisi ripercorre brevemente, oltre alle strutture di genere e alle ideologie messe in gioco, i meccanismi seriali, gli schemi e le funzioni narrative, le tipizzazioni dei personaggi e la ripartizione dei ruoli.

Michael Hilger: *The American Indian in Film,* London, Scarecrow Press, 1986, in 8°, pp. 196, £. 18.50.

Le trame di tutti i film in cui appaiono gli indiani. I titoli vanno da *Kit Carson* del 1903 a *Return of the Country* del 1984. In appendice un curioso indice dei topoi più frequenti (per esempio, l'attacco a un gruppo di coloni o il rapimento di una donna bianca).

Giorgio Simonelli, Paolo Taggi (a cura di): *L'altrove perduto, Il viaggio nel cinema e nei mass media,* Roma, Gremese, 1987, in 8°, pp. 176, ill., L. 30.000.

Il lungo viaggio del cinema ha inizio novant'anni fa, con l'arrivo di quel famoso treno, ormai impresso nella memoria cinematografica di ognuno di noi, alla stazione di Lyon. Tutto infatti è cominciato da lì: la grande avventura del cinema e le avventure di tutti i personaggi che, viaggiando, hanno attraversato lo schermo. Che di un lungo viaggio si tratti non ci sono dubbi, magari dissimulato sotto forme diverse. Chi penserebbe mai che Bogart nel *Falcone maltese* e Harrison Ford in *Blade Runner* stiano anche loro compiendo un viaggio? Eppure è così. È, ovviamente, un viaggio metaforico verso la conoscenza del mondo e di se stessi. Del resto i percorsi interiori sono cari al cinema, e i protagonisti dei film *on the road* spesso camminano

sulle strade dell'anima, quando apertamente, come nel caso degli eroi wendersiani, quando in modo più nascosto, come in *Duel*. Le mete da raggiungere sono innumerevoli: fortini e villaggi (western), pianeti sconosciuti (fantascienza), città medievali (film storici) sono tra i più classici luoghi a cui il cinema ci ha abituato. Ma a essere maggiormente accattivanti sono le mete segrete, quelle appunto dell'anima.
Ai viaggi, interiori o reali che siano, è dedicato il libro curato da Taggi e Simonelli, edito in occasione di un convegno di studi sull'argomento, svoltosi recentemente a Novara. Ricco di saggi stimolanti (di Bettetini, Rondolino, Emanuela Martini, Bernardini, Biarese e altri), il volume è inoltre ampiamente illustrato.

Richard Dyer: *Heavenly Bodies. Film Stars and Society,* London, British Film Institute Cinema Series, 1987, in 8°, pp. 208, ill., s.i.p.

Molti libri sono stati ormai dedicati al divismo. Dyer affronta di nuovo l'argomento servendosi di tre grandi star. Marilyn Monroe lo aiuta a sondare il problema della sessualità negli anni Cinquanta, Paul Robeson quello del razzismo (essendo un attore di colore), e infine l'androgina Judy Garland quello del divismo in rapporto all'omosessualità.

Umberto Tirelli e Maria Cristina Poma (a cura di): *Donazione Tirelli,* Milano, Mondadori, 1986, in 4°, pp. 240, ill., L. 140.000.

Catalogo della mostra tenutasi nell'autunno del 1986 a Firenze e che ha rappresentato un doveroso omaggio al più noto dei costumisti italiani. Sua è infatti la realizzazione dei costumi di molti film degli ultimi trent'anni, tanto che la storia della sartoria Tirelli si mescola veramente con quella del nostro cinema. Hanno disegnato Piero Tosi, Gabriella Pescucci, Danilo Sabatini, dando vita in perfetta collaborazione sia agli abiti raffinati e preziosi dell'*Innocente* di Visconti sia ai costumi primitivi e mitici della *Medea* di Pasolini.

Peter Cowie (a cura di): *International Film Guide 1987,* London, The Tantivy Press, 1987, in 8°, pp. 504, ill., £ 7.95.

Consueta guida annuale alla produzione cinematografica della stagione '86-87. Per l'Italia Lorenzo Codelli traccia un panorama dei film prodotti lo scorso anno, con particolare attenzione a *Ginger e Fred, La messa è finita, Speriamo che sia femmina.*

Andrea Vannini (a cura di): *1975-1985 Le strane occasioni del cinema italiano I registi e i film,* Mediateca regionale toscana, Firenze, 1986, in 8°, ill., s.i.p.

Maresa D'Arcangelo e Giovanni M. Rossi (a cura di): *1975-1985 Gli anni maledetti del cinema italiano,* Mediateca regionale toscana, Firenze, 1986, in 8°, ill., s.i.p.

Mimmo Morabito (a cura di): *Nostri autori prossimi venturi,* Mediateca regionale toscana, Firenze, 1987, in 8°, ill., s.i.p.

Paola Paoli (a cura di): *Basis Film Verleih - Storia di un miracolo,* Mediateca regionale toscana, Firenze, 1986, in 8°, ill., s.i.p.

Cataloghi filmografici editi in occasione delle iniziative cinematografiche legate alla manifestazione "Firenze capitale europea della cultura".
Nel primo caso si tratta di un dizionario dei registi ordinati in tre sezioni: i grandi autori (la serie A), i maestri artigiani e la produzione minore (serie B), gli esordienti. Per ogni nome si forniscono cast, credits e trame dei film realizzati nel decennio, oltre alla filmografia completa delle opere precedenti. In appendice un altro curioso

dizionario documenta i film in produzione e coproduzione italiana girati da registi stranieri.
Il secondo catalogo prende in esame i film usciti dal 1975 al 1985 sotto diversi punti di vista, corrispondenti ad altrettante sezioni: le opere sulla storia e sulla cronaca italiane (Maresa D'Arcangelo), il genere commedia (Sandro Bernardi), gli attori (Silvana Silvestri), i film d'esordio (Paola Paoli). Completa il volume un dizionario dei protagonisti del decennio che comprende attori, registi, sceneggiatori, direttori della fotografia, produttori, ecc.
Il terzo catalogo riguarda gli aspiranti autori e fornisce i nomi e i titoli usciti dalle scuole di cinema nonché dalla fantasia e dallo spirito di iniziativa dei giovani di tutta Europa negli ultimi due o tre anni.
L'ultimo catalogo raccoglie saggi e interviste, oltre a dati filmografici, su un fenomeno particolarmente interessante nel panorama tedesco attuale: la Basis Film Verleih, una casa di produzione e distribuzione che ha promosso gran parte del giovane cinema indipendente, seguendo una linea di forte impegno civile.

Giovanni Grazzini: *Cinema '76*, Bari, Laterza, 1987, in 8°, pp. 230, L. 15.000.

La serie annuale, che raccoglie le recensioni apparse sul «Corriere della Sera», iniziata nel 1977 e arrivata sinora al 1986, comincia nel contempo il suo cammino a ritroso con questo volume.

Mario Bernardo: *L'immagine filmata. Manuale di ripresa cinematografica*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1987, in 8°, pp. 446, ill., L. 69.000.

È il primo libro in Italia che affronta con precisione e serietà tutti gli aspetti concernenti la ripresa cinematografica. Il metodo adottato nel compilare questo manuale è stato quello di individuare il percorso realmente seguito durante le riprese analizzandone dettagliatamente le varie tappe. Se nei compendi, e specialmente in quelli in lingua inglese, infatti la progettazione delle scene e dei costumi spesso non è neanche presa in considerazione, qui essa occupa uno dei primi capitoli, proprio perché l'autore ha avvertito la necessità di analizzare anche da un punto di vista teorico i tempi e i modi della ripresa come se si fosse su un set. Gli argomenti trattati vanno dalla pellicola agli obiettivi, agli effetti speciali, e con particolare precisione sono anche spiegati alcuni lineamenti di fisica, matematica e chimica imprescindibilmente legati alla ripresa cinematografica. Mario Bernardo, da anni direttore della fotografia e regista di documentari, ha messo la sua esperienza al servizio di quanti vogliano impadronirsi del mestiere, riuscendo a rendere agevole la materia anche a chi vi si avvicina per la prima volta, senza per questo trascurare aspetti minori o operazioni particolarmente complesse, perché anzi il volume si segnala proprio per la sua completezza.

Gianfranco Bettetini: *Il segno dell'informatica. I nuovi strumenti del comunicare: dal videogioco all'intelligenza artificiale*, Milano, Bompiani, 1987, in 8°, pp. 174, L. 20.000.

Come suggerisce il sottotitolo, il libro indaga le trasformazioni della comunicazione audiovisiva che si va allargando sempre più, abbracciando nuovi moduli comunicativi. La comunicazione infatti si è frammentata, è esplosa anche e soprattutto per intervento della tecnologia, e intrecciandosi con l'informatica ha fatto sì, come nota Bettetini, che la fruizione audiovisiva sia quasi «la partecipazione a un videogioco». Nella prima parte del saggio l'autore si preoccupa di mostrare e spiegare i 'frammenti' della comunicazione — non a caso uno dei capitoli si intitola "La frantumazione (e il paradosso) del testo" — per poi passare a interrogarsi fino a che punto questo eccesso di informazione elettronica agisca sul fruitore. Si tratta cioè di

valutare i rischi della comunicazione tecnologica, per capire se questa può influire sulla memoria e sul ricordo così tanto da produrre una sorta di memoria elettronica collettiva. La risposta dopo tutto è positiva: Bettetini riconosce al fruitore la capacità di guidare in ogni momento l'atto del comunicare, anche di fronte agli innumerevoli videogiochi elettronici.

Gregorio Paolini: *Il Tuttovideo*, Milano, Mondadori ("Oscar Manuali"), 1987, in 16°, 420, L. 9.000.

Gabriele Rifilato: *Cineteca d'autore*, Roma, Gallo, 1986, in 8°, pp. 240, ill., L. 18.000.

Due libri complementari che si propongono di fornire ai possessori di videoregistratore quante più notizie per avere una videoteca modello. Il primo è più tecnico e informativo, e risponde a domande fondamentali: come usare un VCR?, è possibile riversare una cassetta?, come funziona il timer?; oltre a dare un elenco dei film di base diviso per generi e completo di note sulla reperibilità delle cassette e sulla loro qualità tecnica. L'altro invece vuole soddisfare i palati più raffinati, e di 100 tra i migliori registi a livello mondiale presenta una filmografia con tutte le informazioni utili per procurarsi i film di questi autori.

Aimée Dorr: *Television and Children, A Special Medium for a Special Audience*, s.d., Beverly Hills, Sage Publications, in 8°, pp. 160, s.i.p.

Insegnante di pedagogia presso l'Università della California, Aimeé Dorr si occupa da anni dei problemi legati allo sviluppo psicologico dei bambini in rapporto alla loro fruizione del mezzo televisivo. In questo saggio affronta da un punto di vista nuovo i rapporti ragazzi/televisione, partendo dal presupposto, come suggerisce il sottotitolo, che i bambini costituiscono un'*audience* fuori dal comune, così come fuori dal comune è la televisione rispetto agli altri medium. E dall'analisi, avvalorata da numerosi esempi, si vede come sia in realtà il bambino a produrre il senso del messaggio televisivo, che cambia i propri contenuti a seconda delle richieste dello 'speciale' pubblico infantile.

Peter Hannaford: *Talking Back to the Media*, New York, Facts On File Publications, 1986, in 8°, pp. 196, $ 17.95.

Si parla tanto di 'immagine', di quanto sia importante crearsi un aspetto esteriore inattaccabile e vincente anche nelle situazioni più avverse. Ma chi è vincente sul lavoro è sicuro di poter resistere mettiamo agli attacchi della stampa e della televisione? Ecco un libro per evitare brutte figure e non uscire sconfitti da conferenze stampa, faccia a faccia televisivi, interviste taglienti. A scrivere questo vademecum del perfetto intervistato è l'ex addetto alle pubbliche relazioni di Ronald Reagan, un esperto in materia.

Pat P. Miller: *Script Supervising and Film Continuity*, Boston/London, Focal Press, 1986, in 8°, pp. 190, ill., £. 22.

Fra i tanti libri dedicati ai mestieri del cinema ne mancava uno che si occupasse di un ruolo pur fondamentale, quello della segretaria — perché almeno in Italia spesso si tratta di donne — di edizione. Pat Miller ha colmato questo vuoto, forte della sua esperienza come segretaria di edizione di alcuni tra i più importanti registi di Hollywood, da Fritz Lang a Henry Hathaway. Il volume, oltre a spiegare dettagliatamente in cosa consiste il lavoro dello *script supervisor*, è una utile guida per chi voglia impadronirsi del mestiere.

LE PUBBLICAZIONI DEL C.S.C.

Sono ancora disponibili presso la Biblioteca del Centro sperimentale di cinematografia le seguenti pubblicazioni, al prezzo (IVA inclusa) indicato a fianco di ciascuna:

FILMLEXICON DEGLI AUTORI E DELLE OPERE, 9 voll., L. 321.000

ANTOLOGIA DI «BIANCO E NERO» 1937-1943, 5 voll. (in 6 tomi), L. 100.000

STUDI MONOGRAFICI DI «BIANCO E NERO»:

1) Piero Montani: *I formalisti, Ejzenštejn inedito*, L. 10.000
2) Franco Ferrini: *L'antiwestern e il caso Leone*, L. 10.000
3) Aldo Grasso: *L'irrealismo socialista*, L. 12.000
4) Furio Colombo: *Cinema e televisione dell'ultima America*, L. 10.000
5) Giorgio Braga: *Cinema e scienze dell'uomo*, L. 12.000
6) Bianca Pividori: *Critica italiana - Primo tempo, 1926-1934*, L. 15.000
7) Mario Bernardo: *Tecnica moribonda, costi, idee, polemiche*, L. 10.000
8) Giovanni Bechelloni, Franco Rositi: *Intellettuali e industria culturale*, L. 12.000
9) Tito Perlini: *Scuola di Francoforte, industria cultura e spettacolo*, L. 15.000
10) Franco Ferrini: *I generi classici del cinema americano*, L. 10.000
11) Cinzia Bellumori: *Le donne del cinema contro questo cinema*, L. 12.000
12) Giorgio Tinazzi: *Strutturalismo e critica del film*, L. 15.000
13) Gian Carlo Ferretti: *Per chi si scrive, per chi si gira*, L. 10.000
14) Alberto Farassino: *Il cinema francese dopo il maggio '68*, L. 15.000
15) Faliero Rosati: *1968-1972 Esperienze di cinema militante*, L. 12.000
16) Maurizio Grande: *Carmelo Bene, il circuito barocco*, L. 12.000
17) Massimo Bacigalupo: *Il film sperimentale*, L. 12.000
18) Franco Mariotti: *La nuova biennale, manifestazioni '74*, L. 12.000
19) Dante Cappelletti: *Canzonissima '71*, L. 10.000
20) Francesco Bolzoni: *Il laboratorio ungherese*, L. 12.000
21) Guido Cincotti: *Pastrone e Griffith, l'ipotesi e la storia*, L. 15.000
22) Orio Caldiron: *Vittorio De Sica*, L. 15.000
23) Fernaldo Di Giammatteo: *Lo scandalo Pasolini*, L. 15.000
24) Ernesto G. Laura: *Il C.S.C. tra tradizione e riforma*, L. 10.000
25) Guido Cincotti: *Venezia, Cinema '76*, L. 10.000
26) Fernaldo Di Giammatteo: *La controversia Visconti*, L. 12.000

Valentino Brosio: *Manuale del produttore del film*, L. 20.000
Jean Viviè: *Cinema e televisione a colori*, L. 15.000
Luca Pinna, M. Maclean, Margherita Guidacci: *Due anni col pubblico cinematografico*, L. 5.000
Nikolaj Abramov: *Dziga Vertov*, L. 12.000
Federico Doglio: *Il teledramma*, L. 15.000
Roger Manvell-John Huntley: *Tecnica della musica nel film*, L. 20.000
Jean Benoit-Levy: *L'arte e la missione del film*, L. 15.000
Ricciotto Canudo: *L'officina delle immagini*, (bross) L. 15.000; (rileg.) L. 18.000
Brunello Rondi: *Il cinema di Fellini*, (bross) L. 15.000; (rileg.) L. 18.000
Mario Verdone: *Anton Giulio Bragaglia*, L. 15.000
Leonardo Fioravanti: *La nuova legge sul cinema*, L. 5.000
Mario Verdone: *Carl Mayer e l'espressionismo*, L. 15.000
Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli: *Francesca Bertini (1892-1985)*, L. 5.000

Riflessioni scellerate sul 1988, anno europeo del cinema e della tv

Caro «Bianco e Nero»,
sono in trappola. Con troppa leggerezza ho accettato di buttare giù questa lettera su un tema del quale so poco o nulla. Mi si è detto che il 1988 è l'anno del cinema europeo e mi si è chiesto un giudizio su questo avvenimento. Diligentemente mi sono interrogato, ma dal «profondo me stesso» non è venuto fuori che silenzio e vuoto assoluto. Anzi, facendo involontariamente mia una battuta, detta in apertura da un personaggio di un romanzo di S. Bellow, ho pensato: «Forse sono matto, per me va benissimo». Poi, in una rapida successione d'istanti, sono passate davanti ai miei occhi le 436 pagine del libro. E mi sono fermato sull'ultima frase: «In quel momento non aveva messaggi per nessuno, nulla. Neppure una parola». Anche questa conclusione dello scrittore mi si adatta alla perfezione. C'è solo un però: tra la prima battuta e quest'ultimo periodo, Bellow scrive cose intelligentissime e io invece dovrei fermarmi qui. So che non posso e allora, in modo un po' scellerato, getterò giù alcune riflessioni che, mi auguro, siano di qualche interesse.

L'AVVENIMENTO. Immagino che l'88 sarà l'anno delle riunioni, un'orgia d'incontri tra politici, legislatori, produttori, distributori cinematografici e dirigenti delle grandi reti televisive. Discuteranno e forse riusciranno a trovare un terreno comune e varare una qualche legge tendente a favorire la produzione e la distribuzione delle merci-audiovisuali e filmiche.
Bene, già P.P. Pasolini ci avvertiva acutamente del carattere ambivalente della merce-film. Da una parte il film è un prodotto industriale, è inutile disconoscerlo, ma dall'altra è anche un veicolo di cultura e, nel migliore dei casi, di poesia.
La pianificazione e la razionalizzazione dei momenti produttivi e della distribuzione sono un fatto positivo solo se si considera che il patrimonio audiovisuale (cinema e televisione) deve svilupparsi in tutte le direzioni: intrattenimento sì, ma anche ricerca, cultura e poesia. Se invece questo sforzo di riorganizzazione ha come unico scopo il potenziamento commerciale dei prodotti audiovisuali europei per renderli più concorrenziali nei confronti della produzione americana, allora è sbagliato l'obiettivo. E per due ragioni. La prima perché avremo un'omologazione di prodotti a un livello più basso e finiremo per scimmiottare malamente quella cinematografia. Una colonizzazione quindi meno brutale perché determinata per simpatia aristotelica. La seconda perché, anche nel migliore dei casi, avremo prodotti più appariscenti, più ricchi nella confezione, ma dai contenuti opachi e dalle forme vuote.

FORME VUOTE E CONTENUTI OPACHI. Abbiamo così bene imparato a scrivere con la luce, con la grammatica e la sintassi cinematografica che abbiamo dimenticato cosa scrivere. Siamo sospinti, e lo potremo essere ancora di più, verso l'inutile, il vacuo. Mi sembra di avvertire nel cinema, anche nel mio personale lavoro, che stiamo lavorando non sui sentimenti dell'uomo e sulle sue molteplici realtà, ma sulle convenzioni che ci vengono mutuate dal generico mondo dell'informazione e dalla grande biblioteca delle immagini del cinema stesso: si lavora sui generi. Si lavora su immagini che sono già frutto di 'finzioni'. Moltiplichiamo 'finzione' su 'finzione', ritenendo tutto questo un lavoro spiritoso e intelligente. Perciò oggi nascono film che, quando non sono veri e propri remake, lo sono implicitamente,

inconsciamente. Facciamo opere che rivisitano il mondo delle forme, dimentichiamo di immergerci nelle contradditorie e laceranti forme del mondo reale.

LA FAVOLA. Noi autori somigliamo sempre più a quell'astronauta di un racconto di fantascienza che, trovatosi improvvisamente in un pianeta sconosciuto per un guasto alla sua astronave, deve risolvere il problema della sopravvivenza. Non solo il pianeta è sconosciuto, ma anche deserto. Il nostro eroe, arrivato a quella che sembra una città, si ingegna a capire come quegli abitanti riuscivano a vivere. Dopo molti tentativi ci riesce, trova di che nutrirsi e di che dissetarsi. È solo, ma sopravvive. Una sera, ritiratosi nella sua tana, si sente discretamente felice e mentre cerca una posizione comoda per dormire su quel letto inusitato, sposta la lunga coda che nel frattempo gli è cresciuta.
Io capisco: di silenzio si muore, di integrazione no. Ma, come dice il racconto, ci può crescere la coda.

L'AUTORE EUROPEO. Gli autori, quando sono tali, non hanno bisogno di cambiare look. Tanto più sono vicini a se stessi, alle proprie storie e al proprio stile, tanto più sono europei, se non mondiali. Fellini, i Taviani, Olmi e Antonioni, tanto per citarne alcuni, non hanno mai avuto bisogno di camuffarsi, anzi spesso i loro maggiori successi (sia di critica che di pubblico) li hanno avuti con opere e storie apparentemente provinciali. Dico apparentemente perché la mediazione attraverso il linguaggio, lo stile e la creativita ha conferito alle loro storie una dimensione universale. Ci sono autori invece come Bresson, e ne cito uno per tutti, i cui film non hanno avuto mai il riscontro di pubblico che si meritavano. Questo è un altro problema. L'immaginario severo e icastico di Bresson chiede agli spettatori una partecipazione attiva, direi al limite 'creativa'. I suoi film sono nella storia del cinema. E non bisogna dimenticarsi che il cinema ha ricerche poetiche che spesso fanno fatica a diventare patrimonio di tutti.

I VERDI NEL CINEMA. Forse dovrebbe nascere un movimento ecologico nel cinema che si batta contro i veleni e le Cernobyl dell'industria indiscriminata dell'immagine. Nessuno di noi, tanto meno io, sogna un ritorno al passato, ma è necessario che lo sviluppo industriale e tecnologico del cinema e della televisione non inquini la fantasia, i sentimenti e il gusto di chi fa questo lavoro e tanto meno delle persone che lo consumano. Se gli ambientalisti giustamente rivendicano una migliore qualità della vita, non vedo perché noi non dovremmo rivendicare una migliore qualità del mondo della creatività.

L'UTOPIA. Sogno 200 film all'anno, realizzati nei vari paesi europei, svincolati dai condizionamenti del mercato o dell'audience. Se volete, contenuti nei costi e liberi dalle leggi sindacali. Opere in cui scrittori, autori, attori, operatori e scenografi, in piena libertà creativa, ricerchino il senso del cinema e dedichino a questo il meglio della loro fantasia.
Non sembri una proposta assurda. Un'industria che si rispetti ha bisogno di investire nella ricerca, a rischio. Non bastano i cinque o sei fiori all'occhiello dell'anno, i film avvenimento, per salvarsi l'anima. Per andare a verificare gli umori del pubblico è necessaria una produzione consistente che apra nuove strade, che provochi, che dia la possibilità di mettere a punto nuove forme espressive. Può darsi che una parte di queste opere finisca nelle cineteche, ma altre invece possono diventare ottimi affari e ripagare l'investimento a rischio. Certo che, comunque, si rintrodurrebbe fervore e tensione nel mondo del cinema ridandogli peso e sostanza. Forse si potrebbe evitare che, in un giorno qualsiasi e in un cinema qualsiasi, ignoti spettatori improvvisamente si alzino in piedi e si mettano a gridare: «Dove avete nascosto l'uomo? Noi asfissiamo! Ci mutilate la fantasia: non vediamo che mostri!».

Valentino Orsini

Rinviata l'apertura del biennio 1987-89

Il 16 giugno il Centro sperimentale di cinematografia ha diramato il seguente comunicato:
«Il consiglio di amministrazione si è visto costretto con profonda amarezza a rinviare l'apertura del biennio accademico '87-89 che avrebbe dovuto avere inizio nel prossimo autunno. Questa grave decisione è una delle conseguenze del mancato rinnovo del consiglio d'amministrazione, da sedici mesi in regime di prorogatio e decurtato di un terzo dei suoi componenti, rinnovo invano più volte sollecitato al Ministero turismo e spettacolo dal Centro sperimentale, da partiti, sindacati e associazioni culturali. La mancata approvazione del nuovo statuto, anch'essa più volte sollecitata, l'inadeguatezza dell'organico e dell'ordinamento dei servizi, il degrado degli impianti e delle attrezzature, le anacronistiche pastoie normative che intralciano la vita dell'ente non consentono infatti quella rapida ristrutturazione che il consiglio d'amministrazione ritiene indispensabile per gestire con snellezza ed efficienza un'istituzione culturale il C.S.C. e per offrire tutte le garanzie necessarie a realizzare pienamente la sua azione didattica. La mancata riapertura della scuola non significa peraltro la paralisi dell'ente. Per il 1987-88 il C.S.C. prevede infatti una più intensa attività di ricerca e sperimentazione, affidata ai suoi diplomati degli ultimi due bienni, il potenziamento delle iniziative editoriali e il proseguimento della preziosa opera di salvataggio di film del passato. Il processo di rilancio dell'ente segna pertanto una battuta d'attesa nel settore didattico, ma potrà riprendere con lusinghiere prospettive ove i governanti e i legislatori, consapevoli delle loro responsabilità, provvedano a fornire al C.S.C. i necessari strumenti».

I giornalisti cinematografici solidali con i dirigenti del Centro

Il Sindacato giornalisti cinematografici italiani ha espresso la sua solidarietà ai responsabili del C.S.C., e in particolare al presidente Giovanni Grazzini, per lo stato di crisi in cui si trova la prestigiosa scuola di cinema. Il sindacato non si limita alla protesta e all'appello, ma impegna anche i suoi iscritti, e cioè la stampa cinematografica, a intervenire nei rispettivi organi per evidenziare al massimo l'insostituibile funzione del Centro sperimentale, «restituito dagli attuali dirigenti a una dignità e un'importanza degna dei suoi tempi d'oro».

L'opinione dei docenti

Il 1° luglio il collegio dei docenti ha reso noto il seguente documento:
«Con riferimento al comunicato del C.S.C. del 16 giugno il collegio dei docenti tiene a precisare che la decisione di non promulgare il bando di concorso per il biennio 1987-89 e quindi di sospendere l'attività didattica è stata presa dal consiglio di amministrazione senza alcuna consultazione con lo stesso collegio dei docenti.
«I docenti si rendono conto delle inadempienze governative e ministeriali in ordine al rinnovo e al regolare funzionamento degli organi direttivi del C.S.C., denunciano gli intralci burocratici del tipo di gestione parastatale, sottolineano le insufficienze dei ruoli del personale sia tecnico che amministrativo: tutti questi elementi rendono difficoltoso, lento e complicato anche lo svolgere le più semplici attività.
«Purtuttavia i docenti non possono condividere una decisione che fa pensare a una sospensione a tempo indeterminato dell'attività didattica del C.S.C. I lavori previsti

di manutenzione ordinaria e straordinaria non richiedono necessariamente l'arresto di tale attività. D'altra parte, le stesse iniziative previste dal consiglio di amministrazione di incrementare e sviluppare nel prossimo anno accademico le iniziative produttive di ricerca e sperimentazione con gli ex-allievi e i nuovi diplomati ne sono la conferma.
«Il C.S.C. ha dimostrato negli ultimi anni, malgrado difficoltà e ostacoli, di voler riprendere il ruolo e l'immagine che una tradizione ormai cinquantennale gli hanno attribuito a livello internazionale. I docenti ritengono quindi che sia un errore, nell'attuale situazione del cinema e delle televisioni, sospendere la presenza dell'unica istituzione pubblica nel campo della didattica cine-televisiva. Il collegio dei docenti ha pertanto chiesto al consiglio d'amministrazione di caratterizzare le iniziative progettate di ricerca e sperimentazione produttiva come un vero e proprio corso di specializzazione e di dare una impegnativa indicazione della propria volontà di riaprire il prossimo anno i corsi regolari affidando con formale incarico a un gruppo di docenti il compito di elaborare e proporre un piano di ristrutturazione didattica basato su corsi triennali nonché una proposta per il relativo bando di concorso.»

I diplomati del biennio accademico 1985-87

Al termine del biennio accademico 1985-87 si sono diplomati i seguenti allievi:
Film d'animazione: Alberto D'Amico, Maurizio Forestieri, Marco Zanoni.
Costume: Claudio Antonucci, Alessandro Ciammarughi, Laura Marchetti, Loredana Putignani.
Sceneggiatura e regia: Walter Catalano, Alessandro Dionisio, Marco Elia, Roberto Gigliucci, Gianluca Greco, Mohammad Haydir Majeed (Iraq), Gianfranco Isernia, Doriana Leondeff, Massimo Martella, Gaston Sanchez (Cile), Heidrun Schleef (Rft), Paolo Virzì.
Montaggio: Francesca Calvelli, Ilaria De Laurentiis, Carmela Marquez-Saleg (Bolivia), Fabio Nunziata, Iacopo Quadri.
Organizzazione della produzione: Dario Formisano, Carlo Bernardini, Paolo Ferrari, Raul Granada Carrillo (Spagna), Vincenzo Marinese, Angelo Umana.
Scenografia: Paola Lecler, Rosalba Lupo, Simona Migliotti, Emanuele Saja.
Tecnica del suono: Simone De Laura, Paolo Iafelice, Ivan Tay.
Recitazione: Claudia Casaglia, Daniela Cerri, Roberto De Francesco, Maria Rosaria Forte, Roberta Lena, Umberto Morale, Claudia Muzii, Francesca Neri, Lucia Nigri, Diego Ribon, Alessandro Zama.

I film degli allievi

Gli allievi del biennio accademico 1985-87 hanno dedicato il primo anno a studi principalmente teorici e a una serie di lezioni pratiche dei singoli corsi tecnici (ripresa, montaggio, tecnica del suono, animazione), mentre nel secondo anno sono stati impegnati nella realizzazione di un complesso programma di esperienze pratiche predisposte e coordinate dal consulente per le attività cinematografiche e televisive Mario Silvestri, sulla base di soggetti e sceneggiature ideati e elaborati dagli allievi di regia e di sceneggiatura sotto la guida dei rispettivi docenti. Alle realizzazioni hanno partecipato gli allievi di tutti i corsi, ognuno nel suo ruolo professionale, e dato il numero elevato di progetti ogni allievo ha avuto la possibilità di fare esperienze molteplici. Ogni allievo di regia, in particolare, ha fatto un documentario (a volte in coppia), un film della durata media di trenta minuti, e un programma televisivo.
Sono stati realizzati i seguenti documentari: sul tema "Lo specchio", *Attraverso lo specchio* di Gianluca Greco e Massimo Martella, *Riflessi* di Gianfranco Isernia e Mohammad Haydir Majeed, *L'acqua e le lampade* di Roberto Gigliucci, *La parte*

avversa di Walter Catalano; per il settore del cinema scientifico, *La conquista del Messico* di Gaston Sanchez.
I film a soggetto sono *La casa del passeggero* di Heidrun Schleef, *Sintonie notturne* di Massimo Martella, *Uguale per tutti* di Gianfranco Isernia, *Concerto romano* di Roberto Gigliucci, *Odile* di Alessandro Dionisio, *Molto presto di mattina* di Gianluca Greco, *Il ghigno* di Walter Catalano, *Addio Pinocho* di Gaston Sanchez, *Domani* di Mohammad Haydir Majeed.
Come esperienze televisive gli allievi hanno registrato i seguenti programmi di fiction: *L'appartamento* di Roberto Gigliucci, *Delitto perfetto* di Gianfranco Isernia, *Accadde una notte* di Heidrun Schleef, *Una giornata particolare* di Gaston Sanchez, *Una domanda di matrimonio* di Mohammad Haydir Majeed, *Tristana* di Walter Catalano, *A porte chiuse* di Massimo Martella, *Vita di S. Umberto* di Gianfranco Isernia, *Paisà* di Gianluca Greco, *La calunnia* di Alessandro Dionisio, *Tre ore tra due aerei* di Doriana Leondeff.

Seminari e incontri con gli allievi

Nel periodo gennaio-giugno 1987 si sono svolti quattordici seminari e un incontro di professionisti dello spettacolo con gli allievi del C.S.C. In particolare, per il corso di recitazione hanno tenuto seminari Giuliano Montaldo sull'argomento "Autoritratti", Alberto Lattuada (Il lavoro del regista con gli attori), Francesco Maselli (Attori non professionisti e attori professionisti), Pupi Avati (Problemi tecnici dell'attore nel cinema), Damiano Damiani (L'attore e il cinema d'impegno civile), Gian Maria Volonté (Essere attori oggi), Vittorio Cottafavi (Recitazione in studio tv), Massimo Girotti (Esperienza di recitazione cinematografica e televisiva), Giacomo Dell'Orso (Tonalità e ritmo); mentre Nikita Michalkov ha avuto un incontro con gli allievi. Per il corso di film di animazione ha tenuto un seminario Alfio Bastiancich sull'argomento "Norman McLaren"; per il corso di costume, Andrea Viotti (Uniformi militari); per i corsi di tecnica del suono e montaggio, Lorenzo Carrara (Musica elettronica e strumenti di registrazione); per il corso di tecnica del suono, Federico Savina (Procedimento Dolby stereo, registrazione di colonne sonore per film; Come si realizza una colonna in Dolby stereo, registrazione e edizione stereofonica); per i corsi di montaggio e tecnica del suono, José Seves (Strumenti aztechi e musica azteca nel folclore messicano). Dal 10 al 14 novembre 1986 si è svolto il seminario di Alberto Caracciolo per il corso di ripresa sull'argomento "Nozioni di illuminotecnica tv".

Gli allievi a "Uno mattina"

Un gruppo di allievi, accompagnato dal direttore generale Alberto Estrafallaces e dal consulente per le attività cinematografiche e televisive Mario Silvestri, ha partecipato il 6 aprile alla trasmissione televisiva "Uno mattina" di Raiuno. Intervistati da Elisabetta Gardini, gli allievi hanno raccontato le loro esperienze di scuola, e il direttore generale ha brevemente illustrato la storia e le prospettive future del C.S.C.
In una successiva puntata della trasmissione, precisamente il 21 aprile, è stata presentata l'esercitazione di cinema d'animazione *Passione, breve storia dell'amore* di Maurizio Forestieri, realizzata nell'ambito delle attività pratiche della scuola. L'allievo era accompagnato dal docente del corso di film d'animazione Giulio Gianini.

Distrutto il teatro di posa n. 1

Il 9 luglio un violento incendio ha completamente distrutto il maggiore teatro di posa del C.S.C., adibito sin dalla fondazione dell'ente alle esercitazioni cinematografiche degli allievi. Un altro incendio, di minori proporzioni, si è sviluppato il 17 luglio nel «bunker» delle pellicole infiammabili.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

in corso di stampa nella collana

"Quaderni del C.S.C.":

Per Andrej Tarkovskij

atti del convegno del 19 gennaio 1987

Per Alessandro Blasetti

atti della tavola rotonda dell'11 marzo 1987

Inventare dal vero

atti del colloquio sui rapporti tra cinema e storia
(27 aprile 1987)

NOTIZIE

Il premio "Ludovico Zorzi", 1987-88, di due milioni di lire, verrà assegnato come di consueto a uno scritto di argomento teatrale o cinematografico svolto nell'ambito del metodo e degli studi di Ludovico Zorzi, in forma di saggio inedito, o edito negli ultimi due anni, o di tesi di laurea discussa, sempre negli ultimi due anni, presso università italiane. Per informazioni: Segreteria del Premio Ludovico Zorzi, presso Cineclub Ivrea, Biblioteca Olivetti, via Jervis 24, 10015 Ivrea (TO).
Il premio Ludovico Zorzi 1986-87 è stato assegnato alla tesi di laurea *"Il teatro della Passione" di Velletri. Memoria dell'antico teatro di Roma nel Rinascimento* di Marco Nocca, Università La Sapienza di Roma. Sono state segnalate le tesi *La commedia dell'arte: un demone del riso nel Seicento* di Daniele Castellari, Università di Bologna, e *Il teatro della morte. Pompe funebri di sovrani spagnoli a Milano (1559-1701)* di Gabriella Sonia Grandis, Università Cattolica di Milano.

Il premio Filippo Sacchi per la migliore tesi di laurea sul cinema è stato promosso anche quest'anno dal Sindacato giornalisti cinematografici italiani. Possono concorrere le tesi discusse negli ultimi due anni accademici che vanno inviate entro il 30 settembre 1987 alla segreteria del Sindacato giornalisti cinematografici, via Basento 52/D, 00198 Roma.

La rassegna del cinema cinese degli anni '80 (Roma 27 aprile-3 maggio), organizzata dall'Ente dello spettacolo in collaborazione con l'ambasciata cinese, ha offerto dieci film prodotti tra il 1984 e il 1986.

Sartre e Beauvoir al cinema (Firenze, 27 aprile-9 maggio), la rassegna cinematografica promossa dalla Bottega del cinema in collaborazione con enti locali, ha cercato di analizzare il rapporto di Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir con l'universo cinematografico, prendendo in esame gli scritti sul cinema e per il cinema, le sceneggiature non realizzate e l'influenza dei due autori sul cinema francese.

Omaggio a Gianfranco Mingozzi (Bologna, 6-8 maggio) ha presentato i nove lungometraggi a soggetto realizzati nei venticinque anni di attività cinematografica e televisiva dal regista bolognese, compreso il recente *Le lunghe ombre*.

L'altro sguardo: il cinema di Robert Van Ackeren (Roma, 12-20 maggio), manifestazione organizzata dal Goethe-Institut in collaborazione con Filmstudio 80, ha offerto sei film realizzati fra il 1973 e il 1980 e un incontro con il regista.

Round '87 (Rimini, 14-22 maggio), rassegna non competitiva di film in super8 e 16 mm e di video, ha presentato 32 opere, di cui 10 opere prime; la personale di Giuseppe Pasqualotto e alcuni disegni animati. Nell'ambito della manifestazione si è svolto anche il concorso a premi "Cinesplot" per un film a soggetto in super8 della durata massima di sette minuti.

Il cinema dell'Africa Nera (Torino, 19-31 maggio), retrospettiva organizzata dall'Arci e dal Centre culturel franco-italien, ha presentato 70 film a soggetto realizzati dal 1963, anno in cui Sembene Ousmane girò il primo film africano *Borom Sarret*, fino a oggi.

Aldo tra cinema e fotografia (Venezia, 19 maggio-5 giugno), manifestazione promossa dall'Ufficio attività cinematografiche del comune con la collaborazione, fra gli altri, della Cineteca nazionale, ha reso omaggio al fotografo e direttore della fotografia G.R. Aldo con una personale dei film da lui fotografati, una mostra di fotografie inedite degli anni '30-'40 e un incontro di studio sulla duplice natura del suo lavoro.

La parola al cinema, temi, problemi e prospettive del doppiaggio cinematografico e televisivo è il tema del convegno che si è svolto a Roma il 30 e 31 maggio presso il Centro studi cinematografici. Gli interventi riguardavano il doppiaggio in tv, il lavoro di adattamento dei dialoghi e le voci del cinema.

Sotto il segno del Leone, rassegna organizzata nel mese di maggio a Firenze dal Cineclub Spazio in collaborazione con la Mediateca regionale toscana, ha presentato i vincitori del Leone d'oro dal 1946 a oggi e, per ogni anno,

Tesi di laurea in materie cinematografiche discusse nelle università italiane

Continuiamo la pubblicazione dei titoli delle tesi di laurea sul cinema, la tv e gli audiovisivi in generale discusse nelle università italiane (vedi i numeri 2, 3 e 4/1985; 1, 2, 3 e 4/1986; 1 e 2/1987).

Teresa Gagnor: *Giuseppe Ferrara: il documentarismo come impegno civile*. Relatore Arnaldo Picchi. Correlatore: Antonio Costa. Università di Bologna, facoltà di lettere e filosofia, Dams. 1987.

uno o più film che pur non avendo vinto si sono segnalati per il loro valore.

Il consultorio: la società protagonista (Fossombrone, PS, 15 maggio-20 giugno), rassegna cinematografica promossa dalla Usl n. 6, ha presentato film che trattano i seguenti temi: la nascita preparata; la violenza ai minori: una realtà sommersa; adolescenza e famiglia; la prevenzione della patologia prenatale; la coppia: nuovi ruoli sociali; la sessualità nella terza età.

Una retrospettiva di Robert Bresson è stata presentata a Roma dal 2 al 7 giugno a cura dell'Associazione nazionale circoli cinematografici in collaborazione con il Politecnico, per celebrare i prossimi ottant'anni d'età del maestro francese.

Il premio "Cinema-Narrativa" ha tenuto la nona edizione ad Agrigento dal 4 al 6 giugno. L'"Efebo d'oro" per il cinema è stato vinto da Francesco Rosi, autore del film *Cronaca di una morte annunciata*; quello per la tv da Franco Rossi, per lo sceneggiato *Lo scialo*. L'"Efebo d'argento" è stato vinto da Piero Piccioni. Il premio per il libro sul cinema è andato a *I Lumière* di Bernard Chardère (ed. Marsilio). Una targa d'argento, per il cortometraggio *Stazione di Lussemburgo*, ha vinto la belga Anne Levy Morelle nella sezione "Primo volo", riservata ai neo-registi per il miglior saggio di cinema, patrocinata dal commissario dell'informazione, comunicazione e cultura della Cee. Nel 1988 il premio "Primo volo" tornerà a essere assegnato a un saggio di diploma del Centro sperimentale di cinematografia.

La Settimana internazionale del film di fantascienza (Roma, 4-11 giugno), promossa dall'assessorato alla cultura del comune, comprendeva una sezione informativa e una competitiva per un totale di 75 film, una retrospettiva dedicata alla produzione horror della Universal, e sezioni dedicate al regista Ralph Bakshi e agli attori Christopher Lee e Dolph Lundgren.

La prima rassegna del cinema sloveno (Roma, 14-22 giugno), promossa dall'Ente dello spettacolo, ha presentato 11 film selezionati fra quelli più rappresentativi della recente produzione.

Un treno lungo un sogno è il titolo della rassegna cinematografica che si è svolta a San Giovanni in Persiceto (BO) dal 16 giugno al 23 agosto. Promossa dal comune in collaborazione con le Ferrovie dello Stato, ha presentato 40 film in cui il treno è il grande protagonista. Alla rassegna ha collaborato anche la Cineteca nazionale.

La 18ª Settimana cinematografica internazionale (Verona, 19-25 giugno) era dedicata al cinema turco degli anni '80, considerato uno dei più vivi e interessanti fra quelli che non sono ancora approdati nei circuiti della distribuzione mondiale. Attualmente si producono in Turchia un centinaio di film all'anno.

Evviva il cinema - Ritratto all'Autore (San Marino, 20 giugno-27 settembre), manifestazione organizzata dai dicasteri Cultura e Turismo della Repubblica di San Marino, comprende iniziative imperniate sull'attività di Carlo Rambaldi, tra cui una mostra delle principali creature da lui ideate e realizzate, con i disegni preparatori, un concorso tra gli allievi delle accademie italiane di belle arti per l'ideazione di una creatura aliena, una rassegna di film, e una tavola rotonda.

Music in Film Fest (Vicenza, 22-28 giugno), festival dedicato alla musica nel cinema promosso dal comune insieme al locale Cineforum e a «Segnocinema», comprendeva la rassegna internazionale non competitiva di film inediti in Italia, la retrospettiva a tema sulla canzone nel film, la sezione video-musica, una mostra di documenti e materiali rari sulla storia della musica nel cinema, una tavola rotonda, presieduta da Ermanno Comuzio, e un omaggio al musicista del muto Giuseppe Becce, con esecuzione dal vivo di una sua partitura musicale.

Spoletocinema '87, che si è svolto nella città umbra nell'ambito del Festival dei due mondi, dal 24 giugno al 12 luglio, comprendeva quattro rassegne. La prima, "Leda Gys attrice", presentava tre film e una mostra di materiale fotografico e artistico legato alla diva del muto. Tra i film, *Christus* (1916) di Giulio Antamoro, nell'edizione recentemente restaurata e stampata, con la restituzione delle imbibizioni originali, dalla Cineteca nazionale; l'orchestra e il coro dell'Unione musicisti di Roma, diretti da Gino Peguri, hanno eseguito dal vivo una 'colonna sonora' sulla base della partitura originale composta da Giocondo Fino.
La seconda rassegna, "Gli anni di Cinecittà", 50 anni di immagini del cinema italiano, organizzata in collaborazione con la Cineteca nazionale, che ha fornito la maggior parte delle opere, ha presentato 48 film, uno per anno, con l'esclusione dell'interruzione postbellica, e uno per regista: dal *Signor Max* (1937) di Camerini all'*Otello* (1986) di Zeffirelli, per concludere con *L'intervista* (1987) di Fellini.
La terza rassegna, "Le belve della notte", ha presentato film al confine tra fantascienza, horror e giallo che avevano in comune la presenza di uno o più animali tra gli interpreti. La quarta comprendeva film su opera e balletto prodotti negli ultimi 25 anni dal dipartimento musicale della Westdeutscher Rundfunk di Colonia.

Il cinema che non si vede (Roma, 8-12 luglio), rassegna promossa dal Sindacato nazionale critici cinematografici e dal cineclub Il Labirinto, ha offerto la proiezione di nove film privi di distribuzione e un convegno cui hanno partecipato i distributori che si occupano di cinema di qualità.

SUMMARY

The Rossellini Dossier

Without presuming to reconstruct the itinerary of critical opinion which has often been entrusted to fashions, infatuations and negations, in *When the Critics are divided*, P. Pintus questions himself of the courses and effects of the attention of the critics on the work of Roberto Rossellini which has undergone many changes and which however oscillates from a true cult to a rejection. Ten years have passed since the death of the film director, and only now can we fully realise how much his being anomalous and atypical, his creating cinema and his rejection of the cinema, his confidence in man and his basic pessimism, his private life and his Socratic wisdom shown in his long television career, were important, both in a positive a and negative sense. The signs of his mastery are still evident today in the works of cineasts from differing cultural backgrounds, from Rohmer to Wenders, from the Taviani brothers to Bertolucci, from Cassavetes to Oshima; however as far as written documentation is concerned, notwithstanding the contributions of recent years, one is aware of the need for a monograph which will globally illustrate the aspects of his multiform activity.
In *How "Germany Zero Year" Was Born*, G. Rondolino tells how the film-project developed, and how its realisation came about, and underlines the fact that after *Roma, Citta Aperta* and *Paisà* towards the end of 1946 and in the first few months of 1947, Rossellini moved in various directions chich did not always coincide with those themes and topics which were all too quickly referred to then as the presuppositions of Rossellinian neorealism. So therefore it would be strained to consider *Germany, Zero Year* as the third element of a triptych, the so-called trilogy of the anti-fascist war, which many critics, among whom the very author of the essay, credited it substantially as the unitary and conclusive moment of Rossellini's artistic career, corroborated also by a series of declarations made by the director himself. This judgement should be reconsidered and in part corrected, on the basis of new facts and evidence. In fact, this film, together with its twin *Una Voce Umana*, made in the same months, marks more than any other, a significant turning-point not only in the style, but also and especially in the interests of Rossellini who is ever more open to the suggestions of the present, to technical experiments, to a probing of fundamental existential problems.

Mascagni's encounter with cinema: the music for *Rapsodia Satanica*

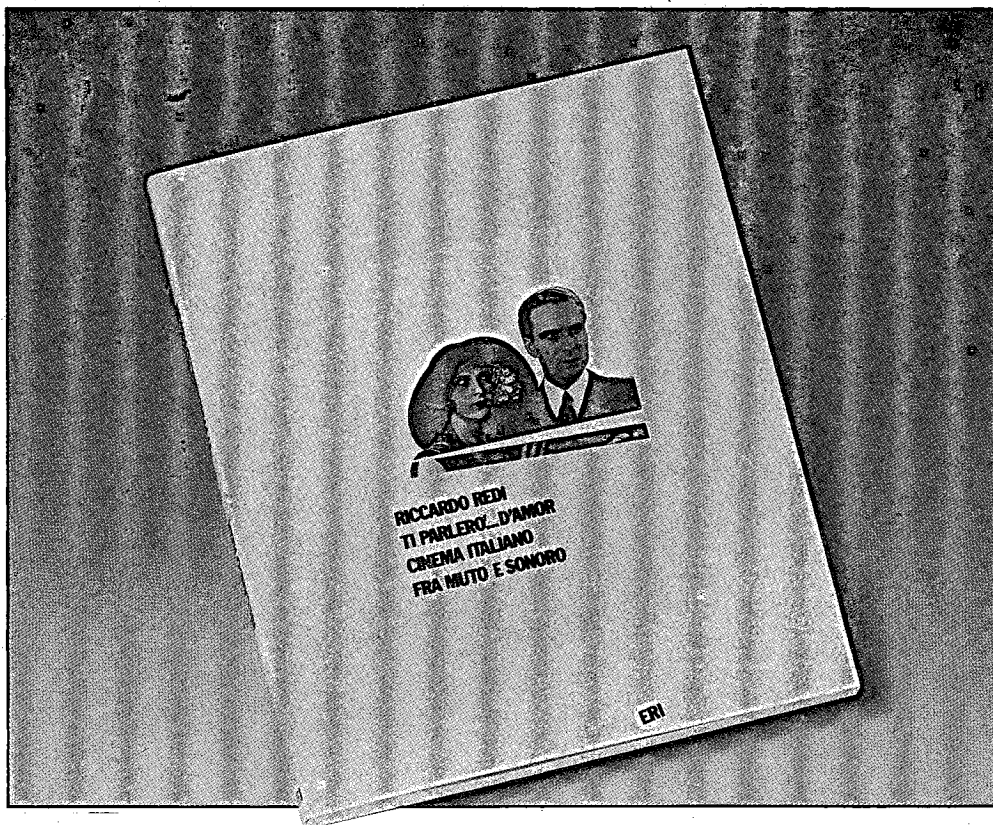
In order to make the musical commentary for the silent film *Rapsodia Satanica* by Nino Oxilia, Pietro Mascagni attended the Cines Studios, producers of the film, as "maestro" for approximately a year. As was his custom, when professional engagements kept him away from the family, the musician kept up a correspondence with his wife, Lina. The collection of letters written in those circumstances date from 7/2/1914 to 23/1/1915. The texts were modest and honest and substantiated both the physionomy of Mascagni, the private man, husband, father and especially overworked book-keeper of his own earnings, and the professional and creative adventures of Mascagni the musician. There is evidence for example of the difficult economic arrangement with the editors Sonzogno, the new promotion of *Parisina*, at the Costanzi Theatre in Rome, the direction of the *Aida* at Rome's Stadium, the contacts with the reality of contracts in lyrical spheres, and notes on the compila-

tion of the book *Lodoletta* by G. Forzano. But those letters offer especially direct and precious information about the active involvement — the first that we know of, and till now little heard of — of Mascagni in cinematographic production, in particular as the author of the musical commentary of *Rapsodia Satanica*. They are precious then for a better knowledge of an anomalous interval in the artistic itinerary of the musician and assume particular importance for the theoretic and philological studies on the Italian Cinematographic production of the period. They give information in fact on the laborious realisation of the sound part of a quality silent film and offer useful elements which allow us to reply to emerging interrogatives such as: the relationship between the musician and the cinematographic production, on the methods of making music in a silent film, on the connection between silent images and relative musical accompaniment.

High Definition: empires at war for the standard

High Definition Television (HDTV), which with its 1125 lines and 60 wefts per second, promises a clear and incisive image which is more than a perfect photograph, has started a battle among the most important companies in the field. The Japanese have announced that trasmission will begin by 1990 and are developing their challenge through the Sony trademark. The United States are trying to keep the pace without declaring war on the Japanese by maintaining a sort of autonomy with regard to them. Europe, which has partly united its internal divisions, has given the word 'go' to the Eureka project for Hdtv with 1250 lines. Going beyond real and true progress, the dispute is aggravated by the choice of the standard of transmission. Such a knot does not only involve industrial interests wich are however different and important, but also the elements of a unique system by means of which all future television will have to pass, which is based on the direct or semi-direct distribution by satellite, which by its very nature tends to abolish boundaries, sovereignties and national interests. The fundamental role of the RAI which has assumed the responsability of placing itself in the avant-garde of the European race towards High Definition and in the meantime has immediately applied the potential of Hdtv to the cinema by producing a completely electronic film called *Giulia and Giulia* by Peter Del Monte, which has given a first positive response to the hypothesis of transforming the cinematographic industry, starting with the renewal of the entire technical apparatus and of the phases in the production, distribution and advertising machinery. For the moment, the trans-on to 35mm film remains the only possible vehicle for projection in cinemas, and this was done for the tape of *Giulia and Giulia* with extraordinary results.

Ocular and perception movements of film sequences

When we look at moving images our personal apparatus transmits to the brain a series of perceptions which are the result of the exploration which our eyes, studded with a succession of points of fixation, make with their incessant movement. As a result of a series of research experiments it is possible to analyse how we perceive cinematographic and television messages. The first phase of the research, which took place in 1982 and was published in NO. 1/1983 of «Bianco e Nero», was dedicated to the identification of a technique for recording those movements of the eye which allowed the subject to follow the perceptive strategy of different subjects placed before long film sequences. The second phase, which took place in 1984/5, examines in greater depth and specifies the significance of results obtained by adminstering stimulus-images to the subjects which were not random (casual) but identifiable; chosen of the basis of values which were relative both to the content of the images themselves and to the use of particular morphologies of the language of the moving images.

BIANCO E NERO: GLI ARRETRATI

Fascicoli n. 1, 2, 3, 4/1983

Saggi e note, fra gli altri, sul muto italiano, Matuszewski e Marinescu, il cinema armeno, la Warner, Zavattini, Zurlini, Spielberg e Lucas, il cinema di Hong Kong, il cinema russo prerivoluzionario, Pasolini, Cecchi e la Cines, Grémillon, Petri, Mikio Naruse, *Christus* di G. Antamoro.

Fascicolo n. 1, 2, 3/1984

Saggi e note, fra gli altri, su Mario Pannunzio, Peter Kubelka, il cinema e la tv, la pubblicità d'autore, Renato Castellani, Franco Solinas, la musica per film in Italia durante il fascismo, i 'nuovi' tedeschi, Kaljo Kiisk, *Porto* di Amleto Palermi, Luis Buñuel, Franco Rossi, il cinema estone, Suzuki e Kinoshita, il telefilm europeo, *Jocelyn* di Leon Poirier.

Fascicolo n. 4/1984

VENEZIA '84: *Perché abbiamo premiato Zanussi. - "Heimat". - "Oltre le sbarre".* - ITALIANI IN MOSTRA: *"Kaos"; "Carmen"; "C'era una volta in America"; "Il futuro è donna"; Avati, Comencini, Festa Campanile, Ledda, Risi, Squitieri, Vancini; Sezione tv.* — SAGGI: *Il cinema delle origini in Sicilia. - Vedere, ascoltare: dalla storia alla preistoria.* — CORSIVI: *La riscoperta del bianco e nero.* — NOTE: *Urbino: l'incertezza del testo.* — CINETECA: *"Terra di nessuno" di Mario Baffico.* — LIBRI.

Fascicolo n. 1/1985

SAGGI: DOSSIER EDGAR REITZ: *Sedici ore di rabbia; Alla ricerca delle radici. - Ricordando Truffaut. - "La decisione di Isa",* (con una lettera inedita di Truffaut a Rossellini). — CORSIVI: *Emilio Cecchi e il cinema: il dibattito continua. - Rivedendo "San Francisco".* — NOTE: *Pordenone: le profezie di Thomas H. Ince. - Dreyer a Verona. - Città della Pieve e Torino: il cinema italiano cerca i giovani.* — FILM. — CINETECA: *"Giuliano l'Apostata" di Ugo Falena.* — LIBRI.

Fascicolo n. 2/1985

SAGGI: *Al C.S.C. con Umberto Barbaro. - La storiografia italiana: problemi e prospettive. - L'ultimo Coppola ovvero la rifondazione della realtà.* — CORSIVI: *I documentari di Zurlini.* — NOTE: *Berlino a confronto col passato.* — MILLESCHERMI: *I programmi multimediali e educativi.* — FILM. — CINETECA: *L'"Inferno" della Milano-Films.* — LIBRI.

Fascicolo n. 3/1985

SAGGI: *Pasolini fra cinema e pittura. - 'Il chiodo', l'episodio di "Kaos" che non abbiamo girato. - Michelangelo Antonioni critico cinematografico (1935-1949).* — CORSIVI: *Appunti per una teoria del fantastico.* — NOTE: *Sulla strada di Cannes. - Annecy: animati da gran voglia di ridere.* — MILLESCHERMI: *Il cinema scientifico.* — FILM. — CINETECA: *La "Passione" Pathé (1907).* — LIBRI

Fascicolo n. 4/1985

VENEZIA '85: *Perché abbiamo premiato Agnès Varda. "Senza tetto né legge". - "Tangos. El exilio de Gardel". - "The Lightship" - "Dust" - "Yesterday" - "Le soulier de satin" - "Prizzi's Honor". - Italiani in Mostra. - Attori senza trionfo.* — SAGGI: *Peter Weir e il vuoto della ragione. - Il cinema italiano dopo la crisi.* — CORSIVI: *Taccuino indiano.* — LE TEORICHE CINEMATOGRAFICHE: *Lo scenario francese.* — NOTE: *Urbino: il luogo dello spettacolo.* — MILLESCHERMI: *Appunti sul cinema industriale.* — LIBRI.

Fascicolo n. 1/1986

SAGGI: *Rapporto confidenziale su Orson Welles e la critica italiana. - Il mercato audiovisivo internazionale fra economia e cultura,* — CORSIVI: *La luce aristocratica di una proletaria indomita. - Le fortune presunte del cinema italiano in Francia.* — NOTE: *Pordenone: quando si rideva in silenzio. - Il videodisco interattivo.* - MILLESCHERMI: *Cinema per ragazzi: un falso problema?* — FILM. — LIBRI.

Fascicolo n. 2/1986

SAGGI: *"Il regista cieco" di Kluge. - E l'attore diventò un divo.* - CORSIVI: *Renato Castellani viaggiatore instancabile.* — LE TEORICHE CINEMATOGRAFICHE: *La rivista «Screen» e lo scenario inglese.* — NOTE: *Dalla crisi dell'Europa all'Europa dei mass-media. - L'immagine elettronica fa spettacolo. - Noi, la "palma", Tarkovskij.* — LA STANZA DELLE POLEMICHE: *Multinazionale Spazzatura & Affini, divisione Italy.* — SALTAFRONTIERA: *Il cinema cecoslovacco degli anni '80 tra 'normalizzazione' e spettacolo.* — FILM. — LIBRI.

Fascicolo n. 3/1986

SAGGI: *Il pianeta Cinema e i suoi satelliti. - Con i fascisti alla guerra di Spagna.* — CORSIVI: *Bergman fra cinema, teatro e tv.* — NOTE: *Scola e Scarpelli dal disegno al film.* — LA STANZA DELLE POLEMICHE: *Spazzatura e orizzonti di gloria.* — SALTAFRONTIERA: *Nel Caucaso e dintorni.* — MILLESCHERMI: *Teoria e prassi del super8.* — FILM: *Fuori orario. - Hannah e le sue sorelle. - Mishima.* — CINETECA: *"Suspense" (1913) di Phillips Smalley.* — LIBRI.

Fascicolo n. 4/1986

VENEZIA '86: *Cari amici di «Bianco e Nero». - "Il raggio verde". - "Il colombo selvatico". - "La pelicula del Rey". - "X". - Una "Settimana" avara di sorprese. - Italiani in Mostra. - Attori di ieri e di oggi: dai romantici ai nuovi volgari. - Rocha, il cineasta totale.* — SAGGI: *Tarkovskij, le cifre della poesia.* — CORSIVI: *Le due vie del colore.* — NOTE: *Urbino: il luogo dello spettacolo. II. - Lucca: animazione senza miracoli.* — LA STANZA DELLE POLEMICHE: *La 'nuova critica' stenta a crescere.* — MILLESCHERMI: *Il cinema etnografico. 1.* — CINETECA: *"Voglio tradire mio marito!" (1925) di Mario Camerini.* — LIBRI.

Fascicolo n. 1/1987

SAGGI: *Spagna: dieci anni senza censura. - I nuovi acuti della cinelirica.* — CORSIVI: *Cinecittà a Nizza (1940-43).* — NOTE: *"Per Andrej Tarkovskij" convegno al C.S.C.* — SALTAFRONTIERA: *Il cinema svizzero dalla metafora del limbo alla geometria dell'assurdo.* — MILLESCHERMI: *Il cinema etnografico. 2.* — FILM: *Quando uno storico legge "Il nome della rosa", "Mission", "Rosa L.". - La famiglia. - La mosca.* — CINETECA: *"Judex" (1916) di Louis Feuillade.* — LIBRI. — INDICI 1983-1986.

Fascicolo n. 2/1987

SAGGI: RIPENSANDO BLASETTI: *Gli dobbiamo tutti qualcosa; Lui, lui, lui... e la tv; Dossier «I tre moschettieri». - Fabio Carpi, l'ospite del cinema italiano.* — CORSIVI: *Douglas Sirk, la ridondanza come stile.* - A TU PER TU CON LA TV: *Il grande film? Una minestrina in polvere.* - MILLESCHERMI: *Norman McLaren, l'animatore dell'impossibile.* - SALTAFRONTIERA: *Il cinema estone.* - FILM: *Platoon. - Tema. - True Stories.* - LIBRI.

BIANCO E NERO: DOVE TROVARLO

«Bianco e Nero» viene distribuito nelle seguenti librerie:

Val d'Aosta

AOSTA: Minerva

Piemonte

ALBA: Gutenberg, Marchisio
ASTI: Il Punto
BIELLA: Del Viale, Giovannacci
BRA: Crocicchio
MONCALIERI: Arco
OMEGNA: Il Punto
TORINO: Agorà, Artemide, Book Store, Campus, Celid, Claudiana, Comunardi, Coop. di cultura don Milani, Facoltà Umanistiche, Feltrinelli, Gulliver, Hobby Libri, Mondadori per voi, Noce.

Lombardia

BERGAMO: Bergamo Libri, Seghezzi
BRESCIA: Raccagni
BRUNELLO: Veroni
CAPRIOLO: Muratori
CASALMAGGIORE: Boni
COMO: Mondadori per voi
CREMA: Dornetti
CREMONA: La Rateale
FIORENZUOLA D'ARDA: La Libreria
INTRA-VERBANIA: Alberti
LEGNANO: Coop. Libraria Popolare
MANTOVA: Luxembourg, Nicolini
MILANO: Clued, Corsia San Carlo, Del Corso, Dello Spettacolo, Mondadori per voi, Nuove didattiche, Perego, Pop, Sapere
MORTARA: Mirella
PAVIA: L'Incontro, Ticinum

Trentino-Alto Adige

BOLZANO: Europa, Firenze
PERGINE VALSUGANA: Athena
RIVA DEL GARDA: Tomasoni
S. MARTINO DI CASTROZZA: Fincato

Veneto

BASSANO DEL GRAPPA: La Bassanese
CITTADELLA: Bottega del Libro
CORTINA D'AMPEZZO: Lutteri
CONEGLIANO: Canova
MESTRE-VENEZIA: Don Chisciotte
ODERZO: Becco Giallo
PADOVA: Coop. Libreria Calusca 3, Feltrinelli, Mondadori per voi
SAN BONIFACIO: La Piramide
THIENE: Leoni
VENEZIA: Il Fontego, SS. Giovanni e Paolo
VERONA: Comboniana, Mondadori per voi
VICENZA: Traverso

Friuli-Venezia Giulia

GRADO: Pitacco
MONFALCONE: Rinascita
PORDENONE: Al Segno, Cinzia
SACILE: Bonas
S. VITO AL TAGLIAMENTO: Regondi
TRIESTE: Tergeste, Mondadori per voi, Morgana
UDINE: Coop. Libr. Borgo Aquileia, Tarantola

Liguria

ALASSIO: Pozzi
ALBENGA: Atena, S. Michele
CHIAVARI: Fenice
GENOVA: Athena-Feltrinelli, Degli Studi, Di Stefano (p.za Fontana Marose), Di Stefano (via Roccatagliata Ceccardi), Fiera del Libro, Sileno, Vallardi
NOVI LIGURE: Aldus
RAPALLO: Fiera del Libro
RECCO: Esplorazione
SAMPIERDARENA-GENOVA: Roncallo
SANREMO: Piccola Libreria, Sanremo Libri
SAVONA: Moneta

Emilia-Romagna

ARGENTA: Cavalieri
BOLOGNA: Bolognina, Emmequattro, Feltrinelli, Minerva, Mondadori per voi, Novissima, Parolini
CARPI: Rinascita
CESENA: Bettini (via B. Croce), Bettini (via Vescovado)
FAENZA: Incontro
FERRARA: Spazio Libri
FORLÌ: Cappelli, Edimax
IMOLA: La Fenice, Tabanelli
LUGO: Alfabeta
MODENA: Zanfi
PARMA: Bottega del Libro, Feltrinelli, La Bancarella, Pellacini
RAVENNA: Rinascita, Stelle e Strisce
REGGIO EMILIA: Libreria del Teatro, Marcel Proust, Nuova Libreria Rinascita, Vecchia Reggio
RIMINI: Jaca Book, La Moderna
S. POLO D'ENZA: 2000

Toscana

AREZZO: Pellegrini
EMPOLI: Rinascita
FIRENZE: Alfani, Editrice Fiorentina, Le Monnier, Rinascita, Salimbeni, Seeber
LIVORNO: Belforte, Fiorenza
LUCCA: Baroni, Massoni, Mondadori per voi, Nuova Libreria, S. Giusto
MASSA: Mondoperaio
PISA: Feltrinelli, Goliardica, Internazionale Vallerini, Mondadori per voi
PISTOIA: Libreria dello Studente, S. Biagio
PONTEDERA: Carrara
SESTO FIORENTINO: Rinascita
SIENA: Feltrinelli
VIAREGGIO: Galleria del Libro, Lungomare, Nuova Vela

Marche

ANCONA: Fagnani
ASCOLI PICENO: Rinascita
CANDIA-ANCONA: Fornasiero
CIVITANOVA MARCHE: Rinascita
FABRIANO: Babele
MACERATA: Piaggia
OSIMO: Colonnelli
PESARO: Campus
RECANATI: Dell'Incontro
S. BENEDETTO DEL TRONTO: La Bibliofila
SENIGALLIA: Sapere Nuovo
URBINO: Goliardica

Umbria

PERUGIA: L'Altra, Simonelli

Lazio

ROMA: Adria, Arde, Comed, Diffus. Edit. Romana, E.L., Eritrea, Europa, Feltrinelli, Gremese, Hollywood, Il Leuto, Librars et Antiquaria, Lungaretta, Messaggerie Libri, Micheletti, Mondadori per voi, Paesi Nuovi, Renzi, Rinascita, Spazio Comune, Tombolini, Uscita

Molise

ISERNIA: Patriarca

Campania

AMALFI: Savo
AVELLINO: Book Show, Petrozziello
CASERTA: Cenacolo, Croce
CASORIA: Nuova Edigross
CAVA DEI TIRRENI: Rondinella
NAPOLI: Dante e Descartes, Deperro, Guida, Il Punto, Il Segnalibro, Internazionale Guida, L'Internazionale, Loffredo Luigi, Marotta, Minerva
SALERNO: Internazionale

Puglia

BARI: Cide

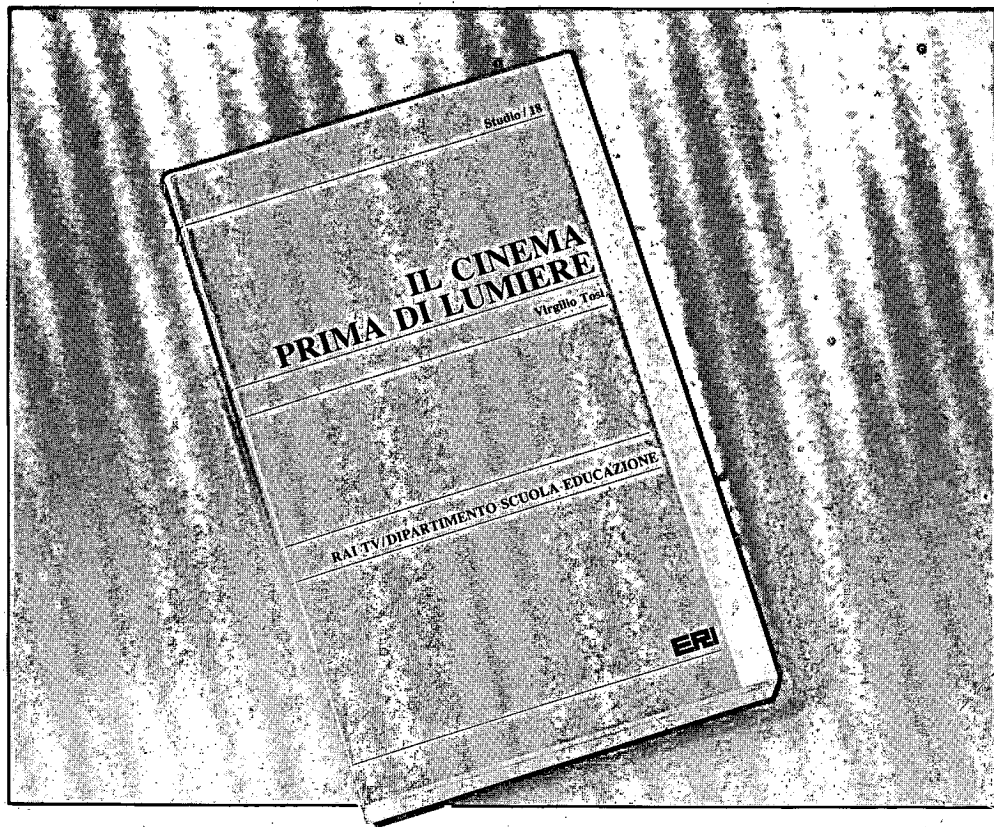
Calabria

LAMEZIA TERME: Sagio Libri, Tavalla

Sicilia

CALTANISSETTA: Paolo Sciascia
CATANIA: Bonaccorso, Centro culturale Cavallotti, Culc, Dal Libraio, Giannotto, La Cultura, Lapaglia, Tuttolibri
GIARRE: La Senorita
MESSINA: Hobelix, Ospe
PALERMO: Dante, Feltrinelli, Flaccovio, Il Libraio, La Nuova Presenza, Libreria dell'Universitario, Mercurio
SIRACUSA: Il Libraio

Sardegna

CAGLIARI: Didattica Libri

Hanno collaborato a questo numero:

CARLO BERNARI (Napoli, 1909). Scrittore. Tra le sue opere ricordiamo *Tre operai, Tre casi sospetti, Speranzella, Amore amaro, Era l'anno del sole quieto, Un foro nel parabrezza, Tanto la rivoluzione non scoppierà, Il giorno degli assassini.*

GIOVANNI BUTTAFAVA (Milano, 1939). Critico cinematografico, giornalista all'«Espresso», slavista e traduttore, studioso del cinema e della cultura russa e sovietica, dirige l'annuario cinematografico «Il Patalogo».

MASOLINO D'AMICO (Roma, 1939). Ordinario di lingua e letteratura inglese alla facoltà di magistero dell'Università La Sapienza di Roma. Ha pubblicato, fra l'altro, *La commedia all'italiana: il cinema comico in Italia (1945-1975), Dieci secoli di teatro inglese.*

LUCIANO MECACCI (Livorno, 1946). Docente di psicologia all'Università La Sapienza di Roma. È stato ricercatore dell'Istituto di psicologia del Cnr. Ha pubblicato, fra l'altro, *La visione, Identikit del cervello, Psicologia. Dizionario enciclopedico* (con R. Harré e R. Lamb).

SERGIO MICHELI (Siena, 1930). Docente di storia del cinema all'Università per stranieri di Siena. Ha pubblicato, fra l'altro, *Il cinema bulgaro, Mass-media: intellettuali e pubblico, Il cinema nella Rdt: vent'anni di attività della Defa, Il cinema bulgaro degli anni Settanta, Il cinema ungherese: tradizione, idee, forme.*

VALENTINO ORSINI (Pisa, 1926). Regista. Fra i suoi film ricordiamo *Un uomo da bruciare* e *I fuorilegge del matrimonio*, in coregia con P. e V. Taviani; *I dannati della terra, Corbari, L'amante dell'Orsa Maggiore, Uomini e no, Figlio mio infinitamente caro.* È docente di regia cinematografica al Centro sperimentale di cinematografia.

PIETRO PINTUS (Sassari, 1920). Ha diretto rubriche di attualità culturale in tv ed è stato responsabile della programmazione cinematografica della seconda rete Rai. Ha pubblicato *Storia e film*, un saggio su Zanussi (*Un rigorista nella fortezza assediata*) e *Commedia all'italiana - Parlano i protagonisti*. Docente di storia generale del cinema al Centro sperimentale di cinematografia, è vice presidente del Sindacato nazionale critici cinematografici italiani.

LORENZO QUAGLIETTI (Ovada, AL, 1922). Critico e saggista, è fra i fondatori di «Cinemasessanta». Ha fra l'altro curato l'edizione italiana del libro di Peter Noble *Il negro nel film* e ordinato gli scritti di Umberto Barbaro in *Il film e il risarcimento marxista dell'arte* e *Servitù e grandezza del cinema*. Ha pubblicato *Dai telefoni bianchi al neorealismo* (con Massimo Mida) e *Storia politico-economica del cinema italiano*. È docente di storia del cinema italiano al Centro sperimentale di cinematografia.

SERGIO RAFFAELLI (Volano, TN, 1934). Docente di lingua italiana all'Università di Siena, si occupa di ricerche storiche sulla lingua e sul cinema in Italia. Ha pubblicato, fra l'altro, *Cinema film regia, Le parole proibite, Il dialetto del cinema in Italia.*

MICHELE RAK (Napoli, 1940). Direttore dell'Istituto di filologia italiana della facoltà di magistero dell'Università di Palermo, ha pubblicato studi sulla cultura popolare della modernità, sulla tradizione letteraria napoletana, sulla fiaba e sulla teoria della letteratura, le feste e lo spettacolo dell'età barocca e sulla letteratura della società industriale avanzata.

GIANNI RONDOLINO (Torino, 1932). Professore ordinario di storia e critica del cinema all'Università di Torino, direttore del Festival internazionale cinema giovani, collabora con «La Stampa», la Rai e riviste specializzate. Tra le sue pubblicazioni, *Storia del cinema, Luchino Visconti.* Di prossima uscita, *Roberto Rossellini.*

VIRGILIO TOSI (Milano, 1925). Docente di cinema scientifico al Centro sperimentale di cinematografia, ha realizzato film e programmi televisivi scientifici e didattici. Ha pubblicato *Il concept film, Cinematography and Scientific Research, Il cinema prima di Lumière, Il linguaggio delle immagini in movimento.*

CLAUDIO TRIONFERA (Roma, 1947). Critico cinematografico, capo del servizio spettacoli del «Tempo», è autore di pubblicazioni e articoli su riviste specializzate e di programmi radiofonici. Organizza e collabora all'organizzazione di rassegne e festival cinematografici.